ALMANAH

România literară

1985



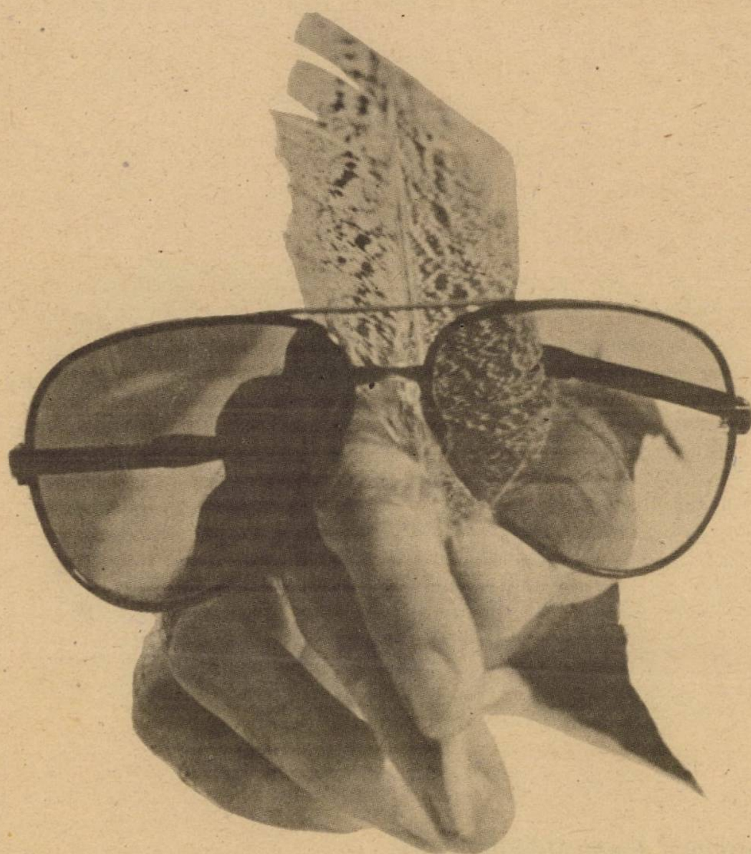
1985 Romania literară ALMANAH

ALMANAH

România literară

1985

— *Memorialistică*
— *Literatură*
— *Cinema*
— *Arte plastice*



Coperta: TUDOR JEBELEANU

Prezentarea artistică: Elena MARINESCU

Un almanah al unui săptămînal de literatură
și artă năzuiește,
prin însăși apartenența lui,
a fi expresia
unui univers de cultură.
Într-o asemenea finalitate,
oferim atenției cititorilor
o serie de percutante anchete apărute în publicații românești
dintre 1890–1935
care au solicitat
sau implicat oameni de cultură reprezentativi,
de la I.L. Caragiale la Tudor Arghezi.
Continuăm cu date memorialistice,
mărturii de viață și de creație
ale unor scriitori de reputație universală.
Acestor pagini le urmează,
într-o dinamică de sporit interes,
cele proiectînd secvențe
din parametrii biografiei artistice
a atîtor celebrități
ale cinematografiei mondiale,
nu și fără cîteva referințe
inedite
din istoria filmului românesc.
Evocarea personalității a trei pictori
de marcantă originalitate
încheie acest multiplu semnificativ atlas al artelor.

„România literară“

Anchete

LITERARE și CULTURALE

1890—1935

■ I.L. CARAGIALE — ALEXANDRU VLAHUȚĂ — B.P. HASDEU — ALEXANDRU MACEDONSKI — Dr. VICTOR BABEȘ — V.A. URECHIĂ — GEORGE COȘBUC — D. TELEOR — CONSTANTIN JIQUIDI — CONSTANTIN MILLE — RADU D. ROSETTI — NICOLAE GANE — IACOB NEGRUZZI — IOAN SLAVICI — DUILIU ZAMFIRESCU — IOAN AI. BRĂTESCU-VOINEȘTI — I. AI. BASSARABESCU — IOAN ADAM — MIHAIL SADOVEANU — E. LOVINESCU — C. RĂDULESCU-MOTRU — ILARIE CHENDI — I. AGÂRBICEANU — MIHAIL DRAGOMIRESCU — C.I. NOTTARA — Dr. N. LUPU — LUCIA STURDZA-BULANDRA — ION JALEA — OCTAVIAN GOGA — DIMITRIE GUSTI — TUDOR ARGHEZI





■ *În cele cinci decenii care s-au scurs din anul 1890 și pînă în 1940, numeroase reviste de la noi au întreprins diferite* **Anchete** *– mai ales literare – care urmau să stabilească ierarhia valorilor culturale și științifice din epoca respectivă. Considerînd că rezultatele acestor sufragii ne aduc ecoul unor reale stări de lucruri interesante pentru lumea de azi, reproducem, selectiv, părerile exprimate de către principalii „interogați".*

SERBĂRILE DE LA 14-17 MAI 1892.

PLEBESCITUL PRESEI



BUCUREŞTI
TIPOGRAFIA CURŢII REGALE F. GÖBL FII, PASAGIUL ROMAN 12
1892

1892

„PLEBISCITUL PRESEI"

ÎN ZILELE de 14—17 mai 1892 au fost organizate în grădina Cișmigiu, din București, mari serbări populare de primăvară. Folosind acest prilej festiv, Societatea Presei (înființată de B.P. Hasdeu în 1883) a găsit de cuviință să lanseze un **Plebiscit,** pe care-l anunța prin ziare astfel:

SOCIETATEA PRESEI

Consiliul SOCIETĂȚII PRESEI a hotărît ca pentru serbările ce se organizează în grădina Cișmigiu, în zilele de 14–17 mai 1892, să tipărească un ziar excepțional, număr unic, la care vor colabora cei mai mulți dintre scriitorii și bărbații eminenți ai țării. Materia acestui ziar se va compune din diferite răspunsuri ce colaboratorii vor da la 24 de chestiuni puse de comisiunea de redactare a ziarului. Toate persoanele care au primit întrebările sînt rugate a trimite răspuns cît mai curînd.

Cele 24 de întrebări care așteptau răspunsuri erau următoarele:

Vlahuță și Caragiale în 1910



1 — Care sunt, după Dv., calităţile favorite ale unui bărbat?
2 — Care sunt, după Dv., calităţile favorite ale unei femei?
3 — Care sunt ocupaţiunile Dv. favorite?
4 — Ce idee aveţi asupra fericirei?
5 — Ce cugetaţi asupra nenorocirei?
6 — Ce misiune susţineţi că e mai bună?
7 — Cine aţi dori să fiţi dacă n-aţi fi ce sunteţi?
8 — Unde aţi voi să trăiţi?
9 — În ce epocă v-ar plăcea să trăiţi?
10 — Ce defecte aţi scuza mai uşor?
11 — Care vă sunt aversiunile invincibile?
12 — Ce iubiţi mai mult?
13 — De ce vă e frică?
14 — Care vă este autorul favorit?
15 — Care vă este poetul favorit?
16 — Care vă este oratorul favorit?
17 — Care vă este pictorul şi sculptorul favorit?
18 — Care vă este actorul şi actriţa preferată?
19 — Care vă este compozitorul muzical favorit?
20 — Care vă este floarea favorită?
21 — Ce virtute preferaţi, ce viţiu uriţi mai mult?
22 — Care vă este ştiinţa şi arta favorită?
23 — Care vă este mîncarea preferată?
24 — Care vă este vinul favorit?

Cu răspunsurile primite la aceste întrebări s-a întocmit acel ziar anunţat: o broşură mare (25x35 cm), cartonată, frumos tipărită, care a fost vîndută apoi printre participanţii la serbări.

Iată răspunsurile cîtorva dintre fruntaşii vieţii noastre literare şi ştiinţifice de atunci:

I.L. CARAGIALE

1 — De!... Eu gîndesc că, pentru asta, ar fi mai bine să vă adresaţi la o damă.
2 — Adesea... defectele aceleia pe care o iubeşti.
3 — Să nu fac nimic.
4 — Asta e prea veche şi eu prea bătrîn ca să mai am naivitatea de a răspunde.
5 — Prost lucru.
6 — Aceea care durează mai mult timp şi e plătită cu o bună diurnă.
7 — Nu pot răspunde; întrebarea nu e limpede pentru mine. **Cine** şi **ce** din cele două propoziţii opuse mă încurcă. Mi se pare că e ca şi cum ai întreba pe cineva: — Dacă nu te-ar chema Iordache, ce ţi-ar plăcea mai bine: lapte bătut ori bragă?
8 — La Braşov..
9 — Pentru trecut în nici una; pentru viitor, într-una cît s-ar putea mai îndepărtată.
10 — Acelea pe care le am şi eu.
11 — Prostia.
12 — Călătoria cu tovarăşi deştepţi şi veseli.
13 — De proştii răi.
14 — Deşi n-aş mai putea declina **rosa-rosae,** iertaţi-mi că vă răspund în latineşte: „Timeo hominem unius libri" (mă tem de omul unei singure cărţi).
15 — Toţi acei ce nu uită, sau uită mai rar, că nu e uşor a scrie versuri cînd nu ai nimic a spune.
16 — Acela care ştie ce spune, le crede şi le spune frumos.
17 — Avem prea mulţi; greu de ales.
18 — Actorul favorit? toţi îmi sunt prieteni. Actriţa preferată? Bine, Domnilor, se fac aşa întrebări unui om însurat?
19 — Beethoven şi... toţi ceilalţi.
20 — Ori care, numai să nu fie de retorică.
21 — Sănătatea — **Vitium cordi.**
22 — Tocmai acele pe care nu le cunosc deloc: Matematica şi Muzica.
23 — Ce-o fi, afară de cele care nu-mi



B.P. Hasdeu - „Magul de la Cîmpina" (caricatură de N. Petrescu - 1904)

plac.
24 — Toate... care sînt bine născute și bine crescute.

ALEXANDRU VLAHUȚĂ

1 — Inteligența, veselia și bunătatea.
2 — Aceleași, plus frumusețea.
3 — Literatura.
4 — S-o dai, ca s-o poți avea.
5 — Că sînt oameni cari o poartă și o împrăștie ca pe-o boală molipsitoare.
6 — Acea pe care n-o datorezi decît ție.
7 — Dacă n-aș fi ce sunt... aș dori să rămîn tot cine sunt.
8 — La Paris.
9 — În „Anul 2000", al lui Belamy.
10 — Ingratitudinea.
11 — Fudulia și norocul prostului.
12 — Mîndria bine susținută.
13 — De nimic, pentru că mă gîndesc la toate nenorocirile posibile.
14 — Flaubert.
15 — Eminescu.
16 — De la Vrancea.
17 — Grigorescu și Vladimir Hegel.
18 — Nottara.
19 — D.G. Chiriac.
20 — Sulcina.
21 — Desinteresarea — Avariția.
22 — Antropologia și poezia.
23 — Lostrița afumată.
24 — Vin nou de Drăgășani.

B.P. HASDEU

1 — Știința și credința.
2 — Credința și știința.
3 — Știința și credința.
4 — Credința și știința.
5 — Neștiința și necredința.
6 — Știința și credința.
7 — A trebuit să fiu ce am fost, trebuie să fiu ce sunt, va trebui să fiu ce voi fi.
8 — Pretutindenea.
9 — Totdeauna.
10 — Ale corpului.
11 — Necredința și neștiința; necredința mai ales.
12 — Știința și credința; credința mai ales.
13 — De mine.
[...]
17 — Natura.
18 — Natura.
19 — Natura.
20 — Natura.
21 — Altruism de o parte, egoism de cealaltă.
22 — Ale viitorului.
23 — Ne-mîncarea.
24 — Ne-berea.

ALEXANDRU MACEDONSKI

1 — Să fie bărbat.
2 — Să fie bărbat.
3 — Pictura și versurile.
4 — Nu pot să am nici o idee despre ce mi-a fost totdeauna necunoscut.
5 — Că înjosește și face pe om rău.
6 — De a-și vedea fiecare de treabă.
7 — Nimini.
8 — Între oameni.
9 — În a dreptății.
10 — Pe toate, căci emanează din natura intimă a omului.
11 — Urăsc ignoranța trufașă și modestia hipocrită.

12 — Pe mine.
13 — De nimic.
14 — Flaubert.
15 — Lord Byron.
16 — Cel care amăgeşte mulţimea mai puţin.
17 — Ca pictor român prefer pe Aman, fiindcă a fost onest în artă; ca sculptor pe autorul statuei lui Heliade-Rădulescu (referire la sculptorul italian Ettore Ferrari).
18 — Manolescu şi Aristiţa Romanescu.
19 — Rossini.
20 — Crinul.
21 — Sinceritatea, ca virtute; minciuna, ca viciu.
22 — Physica şi arta versului.
23 — Gelatinele.
24 — Falerno.

Dr. VICTOR BABEŞ

1 — Onoarea.
2 — Inima.
3 — Cercetări ştiinţifice şi exerciţiul corpului.
4 — Fericirea este conştiinţa armoniei ce există între organizaţiunea noastră şi între lumea externă.
5 — Nenorocirea este conştiinţa contrarului.
6 — A conlucra la fericirea omenească.
7 — Nimic.
8 — Oriunde, avînd un cerc de activitate potrivită şi între oameni cinstiţi.
9 — În prezent.
10 — Cari provin din defectuositatea instituţiunilor noastre.
11 — Oamenii rău-voitori.
12 — Patria română.
13 — De niminea.
14 — Buckle.
15 — Goethe.
16 — . . .
17 — Rafael Sanzio.
18 — Rossi.
19 — Chopin — Grieg.
20 — Toate florile cu miros plăcut.
21 — Fidelitatea — Perfidia.
22 — Patologia — Poesia.
23 — . . .
24 — . . .



Alexandru Macedonski



Dr. Victor Babeş

RĂSPUNSURILE MEDICILOR

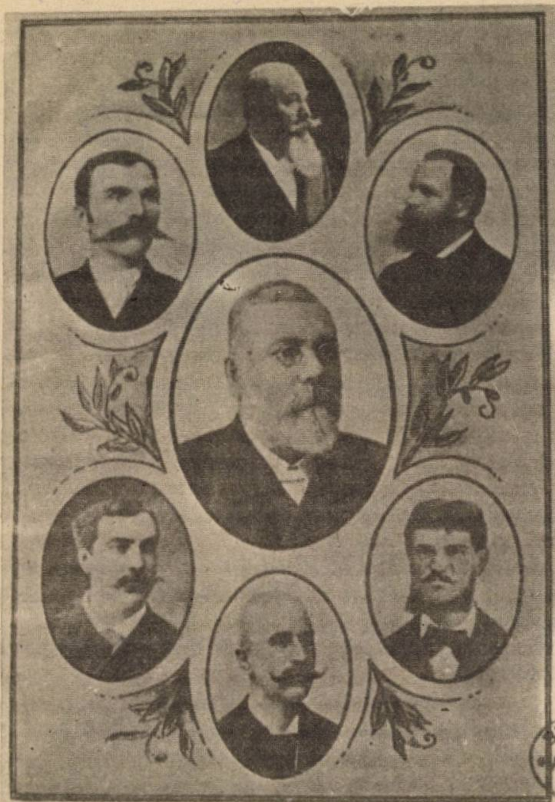
Organizatorii Plebiscitului trimit întrebările şi marilor medici de atunci şi aceştia răspund cu promptitudine. Notăm, tot selectiv, unele dintre aceste răspunsuri:

Dr. MINA MINOVICI (medic legist, fondatorul şcolii române de medicină legală): **3** — Cititul; **7** — Ce sunt; **12** — Nevasta şi copiii; **14** — Zola; **15** — Eminescu; **16** — Maiorescu; **17** — Grigorescu; **18** — Frosa Sarandi; **19** — Gounod; **22** — Medicina legală.

Dr. NICOLAE KALINDERU (profesor universitar, cercetări pentru combaterea leprei şi a tuberculozei): **1** — Caracterul; **2** — Demnitatea; **3** — Vînătoarea; **7** — Un Pasteur; **14** — Shakespeare; **15** — Alecsandri; **17** — Delacroix; **19** — Chopin; **22** — Medicina şi pictura; **23** — Mămăliguţa.

Dr. NICOLAE MANOLESCU (cel mai renumit oftalmolog al timpului): **1** — Apărător al intereselor familiei; **3** — Ocupaţii productive pentru bunul trai; **12** — Condiţiile bunului trai; **14** — Care-mi arată bunul trai; **22** — Îngrijirea ochilor şi a urechilor; **23** — Care se împacă cu viţiul nutritiv; **24** — Cel sărac în tanin.

Dr. IACOB FELIX (întemeietorul igienei ştiinţifice în România): **1** — Onestitatea, sinceritatea, curajul; **2** — Iubirea familiei; **3** — Şcoala; **7** — Nepotul meu, Costică; **12** — Copiii; **15** — Horaţiu; **17** — Grigorescu; **18** — Grigore Manolescu; **22** — Medicina; **23** — Ciulamaua şi



În luna ianuarie 1875 a fost înfiinţată la Bucureşti Societatea Studenţilor Mediciniști, avînd următorul comitet de conducere (în mijlocul fotomontajului): Ion Butănescu, C. Istrati şi P. Filibiliu (sus, de la stînga spre dreapta): C. Boicescu, V.V. Bejan şi C. Steuceanu (jos). Fotomontajul a fost publicat într-o broşură apărută cu ocazia jubileului a 50 de ani, în 1925.

mămăliguţa pripită cu unt proaspăt; **24** — Prefer apa.

Dr. LUDOVIC FIALLA (chirurg şi oftalmolog): **1** — Cinstit în cuvîntare; român în cugetare; **2** — Să cugete cu cordul; să simptă cu spiritul; **3** — Să număr zilele glorioase ale omenirii; **12** — Pe oameni; **14** — Shakespeare; **15** — Lamartine; **17** — Rembrandt; **19** — Mozart; **22** — Medicina, Chirurgia; **23** — N-am preferinţe.



1897

„O VESTE BUNĂ"

ÎN PERIOADA 25 decembrie 1896—28 martie 1899 a apărut la Bucureşti revista „Foaia pentru toţi", sub conducerea prozatorului Dumitru Stăncescu (de la care ne-au rămas numeroase volume de literatură pentru copii şi de basme). Revista s-a bucurat de mult prestigiu datorită colaboratorilor săi: Al. Vlahuţă, George Coşbuc, Radu D. Rosetti, D. Teleor, Duiliu Zamfirescu, N.D. Cocea, Ion Minulescu, Cincinat Pavelescu, Panait Cerna, Delavrancea, Al. Macedonski şi alţii. În înţe-



15 BANI — NUMĂRUL — 15 BANI

Fóia pentru toţi

APARE DUMINICA

Revistă pentru familie publicată sub direcţia D-lui DUMITRU STĂNCESCU

PREŢUL ABONAMENTULUI

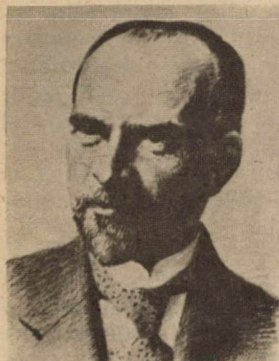
SCRIITORI STREINI

PROFESORII NOŞTRI

ION GHICA

O VESTE BUNĂ

CONVORBIRI SĂPTĂMÂNALE


George Coșbuc


V.A. Urechiă



Constantin Jiquidi


Constantin Mille

legere cu acești colaboratori — fără îndoială — conducerea revistei organizează o anchetă literar-artistică, pe care o vedem anunțată în numărul din 7 mai 1897: O VESTE BUNĂ — în numărul viitor cititorii noștri vor fi plăcut surprinși de rubrica **Scriitorii și artiștii noștri** [...]. Direcția „Foii pentru toți" a rugat pe scriitorii și pe artiștii noștri să răspundă la următoarele întrebări:

1 — În ce timp lucrați mai cu plăcere și mai cu folos?
2 — Cum vă odihniți de munca scrisului?
3 — Lucrați la ceasuri regulate, sau după dispoziție? Cîte ore?
4 — La ce lucrați acum?
5 — Ce sperați a lucra pe urmă?
6 — Care a fost începutul Dv. literar? Unde ați publicat mai întîi?
7 — Cine v-a încurajat la început?
8 — Ce amintiri mai plăcute aveți din viața literară?
9 — Istorisiți o anecdotă.
10 — Care este vîrsta Dv.?

Ca și la **Plebiscitul Presei,** întrebările sînt puse prin scrisori. Reproducem, fragmentar, cîteva dintre răspunsurile primite și publicate de revistă.

V.A. URECHIĂ

Primul care răspunde este istoricul, profesor universitar V.A. Urechiă. Spre deosebire de alții, el se conformează chestionarului, punct cu punct, astfel: **1** — Sînt bine dispus la lucru dimineața de la 5 ore. Noaptea nu-mi place să lucrez; **2** — Nu am considerat niciodată scrisul ca o muncă și după mult scris nu mi-a trebuit altă odihnă decît să scriu în continuare; **3** — Scriu între orele 5—12 și adesea după amiazi de la patru la cinci; **4** — Acum pun în regulă volumul XI și XII, aflate sub presă (este vorba de **Istoria românilor).** Scriu memorii pentru Academie; pregătesc un nou volum de **Legende;** corespond cu mai multe jurnale și societăți din străinătate; fac cît pot mai bine cursul meu de istorie la Universitate; refuz cu durere nevestei mele de a mă preumbla, deși-mi spune că mi se cere aceasta de nemilostivul meu doctor și fiu Alecu Ureche; îngrop morți **iluștri** în așteptare să mă îngroape și pe mine **neilustru; 5** — Mă pregătesc să reiau o pană de jurnalist la „Drapelul", ca să am dreptul să fiu din nou înjurat surugește de cei care nu vor fi de părerile mele; **5** — Ce voi lucra pe urmă? Cînd pe urmă? Abia am publicat 9 volume din **Istorie** pentru anii 1774—1806. Mai am material pentru vreo 20 de volume (V.A. Urechiă a publicat, între anii 1891—1902, **Istoria românilor** în 14 volume); voi lucra deci la **Istorie,** mereu la **Istorie** pînă cînd mă

va îngădui Doamna Natură; **6** — Am început a scrie pentru foaia „Zimbrul", la Iaşi, în 1859; în Calendarul „Buciumului român" am publicat mai mulţi ani lucrări care au fost remarcate; **7** — Gusti, Teodor Codrescu, Vasile Alecsandri, Mihail Kogălniceanu; **8** — Cea mai bună amintire pe care o am este aceea cînd am făcut cunoştinţă cu Alecsandri. La Paris am cunoscut apoi cîţiva bărbaţi iluştri; din relaţiile cu ei mi-au rămas plăcute amintiri; **9** — Anecdotele personale le rezerv pentru volumul cel nou de **Legende (Legende române,** vol. I şi II, 1891, 1896); **10** — Pot să spun numai că am trecut de 30 de ani şi că în vîrsta copiilor încă n-am ajuns.

GEORGE COŞBUC

Răspunsul integral al poetului George Coşbuc:

„Scriu mai cu plăcere la amiazi şi seara, înainte de masă şi mai ales noaptea de la ora 10 pînă după miezul nopţii şi mă odihnesc de munca scrisului ori ducîndu-mă la cafenea, să citesc reviste umoristice şi varietăţi de prin gazete, ori îmi caut vr-un prieten glumeţ şi mă duc la vreo berărie. Mi-e groază de orice regularitate a timpului. Cîte două săptămîni nu scriu nimic, dar apoi cîte alte două săptămîni fac abuz de muncă. Nu hotărăsc niciodată nimic şi toate le las la bunul plac al momentului. La cele din urmă trei cărţi ale Academiei am lucrat astăvară două luni de-a rîndul în fiecare zi, fără excepţiune cîte 18 ceasuri. Poeziile mele le compun cîntîndu-le, şi am atîtea melodii în cap cîte poezii am scris. Ca să le pot cînta, or mă închid într-o odaie, or plec pe cîmp, dar mai cu voie compun cînd călătoresc cu trenul; stau afară pe platforma vagonului şi acolo-mi bombănesc versurile în pace. Cea dintîi poezie am publicat-o la vîrsta de 15 ani într-o foaie pedagogică din Ardeal. N-o mai am şi nici nu ştiu ce era (este vorba de revista manuscrisă „Musa someşeană", a elevilor liceului din Năsăud, unde Coşbuc a publicat mai multe poezii). Am publicat apoi fel de fel de încercări prin toate foile ardeleneşti. Întîile încurajări mi le-au dat profesorii mei de liceu care în vederea talentului meu literar mă scuteau de studiile ştiinţifice, şi mai ales de matematici; eram liber să urmez sau nu cursul, fiindcă n-aveam nici o tragere de inimă spre matematici şi spre toate studiile din care este izgonită fantazia. Mai la urmă m-a încurajat d-l Ioan Slavici, director al „Tribunei"; aceştia au fost anii cei mai rodnici ai vieţii mele (1884—1890, cînd a colaborat la „Tribuna"). La 1890 m-a adus d-l Maiorescu la Bucureşti şi mi-a dat o slujbă în Ministerul Cultelor, unde am stat abia 7 luni. De altfel dintru început am fost curagios, căci niciodată n-am fost cu pretenţii mari să fac literatură bună şi vrednică şi n-am nici o ambiţiune, iar de porecla „opinia publică" şi de critici nu-mi pasă mult. Amintiri din viaţa lor pot spune oamenii trecuţi în domeniul istoriei, eu însă sunt prea tînăr şi am trăit prea retras ca să mă mîndresc cu anecdote. Sînt născut la 8 septembrie 1866".

D. TELEOR

În acelaşi număr al revistei (28 mai 1897), după Coşbuc urmează publicistul Dumitru Teleor (1858—1920) şi apoi caricaturistul Constantin Jiquidi (1865—1899). Teleor răspunde:

„Lucrez mai cu plăcere şi mai cu folos dimineaţa. Seara chiar îmi face rău scrisul. Peste zi mi-e lene. Mă odihnesc de munca scrisului făcînd o baie rece şi plimbîndu-mă; somnul nici o dată nu m-a odihnit. Fiindcă la noi literatura nu produce nimic, e natural ca să nu lucrezi în mod regulat. Cînd am o idee o scriu şi numai cînd sunt dispus. Acum nu lucrez nimic. Conceptez ordine de la Ministerul şcoalelor, ordine pe care nu le iscălesc eu. Ce sper a lucra pe urmă? Ce va vrea Dumnezeu. Nu mai mi-aduc aminte care mi-a fost începutul literar (prima carte de nuvele a publicat-o în anul 1883). La început, ca şi pe urmă, nu m-a încurajat nimeni, nimeni, nimeni. Ce amintire mai plăcută? Cînd am primit de la Carol Müller (editorul — în 1897) 300 de lei pentru volumul **Schiţe umoristice** şi cînd m-a recunoscut un bărbier de mahala că sunt eu «āla dintr-un calendar unde era şi regele şi regina şi prinţul». Anecdotă personală cu privire la litere sau artă, neputînd să spui în două vorbe, vă promit un articol special. Pentru femei sunt de 27 de ani, pentru Dv., de 38".

CONSTANTIN JIQUIDI

Cel mai de seamă caricaturist pe care l-am avut în secolul trecut a fost Constantin Jiquidi. Desenele și caricaturile lui au apărut în mai toate revistele din perioada 1883—1899. A fost și primul caricaturist care și-a publicat lucrările în mai multe broșuri. Din răspunsurile sale la ancheta „Foii pentru toți" reținem:

„Nu pot preciza cînd lucrez mai cu plăcere, dar aș lucra toată ziua dacă m-aș afla la țară, izolat; mă odihnesc de muncă cîntînd la violină sau chitară. Începutul meu în cariera artistică datează din 1884, în Iași, unde am expus pentru prima oară tipuri în aquarelă, la Expoziția Cooperatorilor. Apoi am scos albumele **Caricaturi.** Cea mai plăcută amintire din viața mea artistică: atunci cînd mi s-a publicat în «Eclaire Illustré», din Paris, primele desene (1886)."

ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Cel mai scurt răspuns îl dă Vlahuță: „Scriu numai noaptea, cel mult trei ore — asta rar și fără program. Acum nu lucrez nimic; de planuri însă, slavă Domnului. Cînd eram în clasa a șaptea liceală d. Iacob Negruzzi mi-a publicat în «Convorbiri literare» o poezie — a fost prima încurajare și una din cele mai plăcute din viața mea literară". (Negruzzi i-a publicat lui Vlahuță primele poezii în lunile august-decembrie 1880: **Omul, Dorul, Cu-a ta mînă, Dor de ducă, Pentru ochii tăi răpit-ai, Și mă-ntrebi, Acrostih** — toate semnate cu inițialele A.V.).

ALEXANDRU MACEDONSKI

Tot în puține cuvinte răspunde și poetul Macedonski:

„Lucrez cu multă plăcere noaptea, pînă la 5 dimineața. Mă odihnesc de munca scrisului citind sau velocipedînd (Macedonski a fost unul dintre primii bicicliști apăruți pe Calea Victoriei, după el urmînd: Vlahuță, dr. Urechiă, Delavrancea, dr. Davila, generalul Florescu și alții, după cum aflăm din revista „Bicicleta" — mai 1893). La început m-a încurajat mama, pe urmă soția mea. Am 43 de ani; sunt născut la 14 martie 1854. Am publicat prima mea poezie în «Telegraful Român», din Sibiu" (nr. 94, din 26 noiembrie 1870 — poezia **Dorința poetului,** trimisă de tînărul debutant de la Viena).

CONSTANTIN MILLE

Poetul, prozatorul, ziaristul Constantin Mille (1861—1927) răspunde pe rînd la toate întrebările:

1 — Lucrez și dimineața și seara și desigur cu mai mult folos decît cu plăcere; **2** — Mă odihnesc plimbîndu-mă cu bicicleta; **3** — Lucrez regulat cîte 10 ore pe zi; **4** — Scriu în medie cam trei articole pe zi; **5** — Articole de ziar, în fiecare zi, neîntrerupt (Constantin Mille era, din 1895, proprietar și director al ziarului „Adevărul", în care scria, aproape zilnic, articolul de fond); **6** — Prima mea operă a fost o poezie publicată într-un ziar, în anul 1880 (în periodicul „Femeia Română", apărut între anii 1878—1881, sub conducerea Mariei Flechtenmacher); **7** — Amintiri? Una singură — cînd Haiman (editorul) a consimțit să-mi publice romanul **Dinu Millian** (în 1887); **8** — M-a încurajat la început o societate care mă declara că sunt «poetul viitor al României», și care ar roși acum de această profeție (este vorba de prietenii săi: V.G. Morțun, Vintilă C.A. Rosetti, Al. Bădărău, I. Tanoviceanu, din grupul de socialiști români care au editat la Paris și apoi la Bruxelles, periodicul „Dacia viitoare", în anul 1883); **9** — M-am născut la Iași, la 21 decembrie 1861.

RADU D. ROSETTI

„Am 22 de ani — spune Radu D. Rosetti — și prima mea scriere mi-a apărut în 30 de pagini cu poesii. Am tipărit-o cu o colectă făcută printre colegii mei de la liceul Sf. Sava (broșura s-a intitulat **Foi de toamnă** și a apărut în anul 1892). Scriu de obicei seara și corectez dimineața. Scriitorii români nu se odihnesc, deci întrebarea pe care mi-o puneți în această privință este zadarnică. Acum pregătesc un nou volum de versuri. Pe urmă? Voi face, probabil, o autobiografie. La început m-a încurajat Constantin Mille și artistul Hagiescu [...]."

1905

„LUCEAFĂRUL"



REVISTA „Luceafărul" a fost înființată, la Budapesta, la 1 iulie 1902. Din anul 1905 prestigioasa publicație, pusă în slujba luminării poporului român din Transilvania vremelnic stăpînită de străini, trece sub conducerea lui Octavian Goga, Alexandru Ciurea și Octavian Tăslăuanu. Aceștia, împreună cu Sextil Pușcariu, inițiază, între altele, și organizarea unei anchete literare avînd ca scop popularizarea principalilor colaboratori ai revistei, **„Nuveliștii în viață din Regat"**, cum au numit-o. Ei trimit mai multor scriitori aflați în București și la Iași o scrisoare în care li se cere să răspundă la opt întrebări:


LUCEAFĂRUL

1 — Anul și ziua nașterii.
2 — Schiță autobiografică. Epizoade neuitate din viața Dv.
3 — Cînd, unde și cum se numește cea dintîi operă pe care ați publicat-o?
4 — Care roman, novelă sau schiță din cîte ați publicat e, după părerea Dv., cea mai reușită? De care se leagă cele mai duioase amintiri?
5 — Care e scriitorul și în special care e prozatorul Dv. de predilecție? a — român, b — străin.
6 — Aceeași întrebare relativ la pictorul, compozitorul, filosoful, bărbatul de stat favorit?
7 — Sînteți, și în ce grad, admirator al literaturii poporale românești?
8 — În sfîrșit Vă rugăm să ne spuneți, fără înconjur, ce credeți despre „Luceafărul" și care sînt sfaturile pe care i le dați?

Scrisoarea este semnată, în numele redacției, de „Dr. Sextil Pușcariu, docent privat la Universitatea din Viena", deci se înțelege că el era coordonatorul anchetei.

Toate răspunsurile primite sînt publicate, fără nici un fel de comentariu, în numărul 15—16, din luna august 1905.

NICOLAE GANE

„Cea dintîi operă a mea a fost **Fluerul lui Ştefan,** publicată în «Convorbiri literare», în anul 1877. Nu pot să fiu un bun judecător al propriei mele opere, deci nu pot să vă răspund la întrebarea care din nuvelele mele pare mai reușită. [...]. Asemenea nu pot răspunde la cealaltă întrebare, fiindcă toți poeții, nuveliștii, pictorii, compozitorii, în viață, dincoace și dincolo de Carpați, n-au ajuns încă la capătul carierei lor, și deci nu se știe dacă produsele lor viitoare vor contribui întru a modifica judecata mea [...]. Sunt născut la 1 februarie 1838, în

Fălticeni, județul Suceava. Am fost prefectul mai multor județe, președinte al Curții de Apel, primarul Iașului, ministru de domenii în cabinetul lui Ion Brătianu și președinte al Senatului. Opere: 3 volume de **Novele, Pagini răzleţe** și **Zile trăite"** (pînă la moartea sa — în 1916 — Nicolae Gane a mai publicat încă zece volume de proză și memorialistică).

IACOB NEGRUZZI

„M-am născut la Iași, în seara de 31 decembrie 1842. Tatăl meu a fost Constantin Negruzzi, cunoscutul autor român, iar mama, Maria, născută Gane. Familia mea este o veche familie boierească — de neam curat românesc. Întîile lucrări le-am făcut în casa părintească. La 14 octombrie 1852 am plecat în Germania, unde am stat unsprezece ani, făcîndu-mi atît studiile liceale cît și cele universitare, pînă cînd, în vara anului 1863, am trecut doctoratul în drept. Întors în țară [...] am fost numit profesor la Universitatea din Iași și apoi la cea din București, unde am predat pînă în 1896 [...]. În primăvara anului 1867 am fost însărcinat să scot revista «Convorbiri literare», în numele societății **Junimea.** Am scos această revistă 18 ani la Iași și alți 10 la București — pînă în 1895. La Academie am fost ales în anul 1881 (la 26 martie, iar între anii 1923—1926 a fost președinte al Academiei Române). Am cea mai mare admirație pentru Alecsandri și pentru Eminescu, marii noștri poeți cu care am fost legat pînă la moartea lor cu cele mai strînse lanțuri ale prieteniei [...]". În final, academicianul Iacob Negruzzi nu se sfiește să dea un sfat redactorilor „Luceafărului": „N-ar fi bine ca și revista Dv. să adopte ortografia Academiei? Cu toții trebuie să ne călcăm pe inimă și să aducem jertfe chiar unor convingeri puternice, în fața scopului mai înalt al unității culturale românești".

IOAN SLAVICI

După ce arată că s-a născut în comuna Șiria, la 7 ianuarie 1848, Slavici dă multe amănunte din vremea copilăriei sale și apoi trece la răspunsuri:

I.

Stimate Dle Pușcariŭ,

Conformîndu-mă dorinții ce mi-ați exprimat prin scrisoarea DVoastră, mă grăbesc a Vă trimite o carte, care conține mai multe nuvele de-ale mele traduse în limba germană, cum și oarecari notițe biografice asupra vieții mele literare și politice.[1] — n acest volum veți găsi totodată și un portret al meŭ, destul de asemănător.

Toate lucrările mele sînt citate în aceea descriere biografică, afară de ultimul volum *„Păcate mărturisite"*, publicat în 1904 și care cuprinde diferite epizode din viața mea.

Vă trimet și acest volum urmînd ca DVoastră înșivă să alegeți ceea ce veți crede de cuviință pentru Nr. din 1-a Iulie viitor.

Cea dintîiŭ operă a mea a fost: „Fluerul lui Ștefan", publicată în Convorbirile Literare din 1877.

La întrebarea, care din nuvelele mele îmi pare mai reușită, îmi este greŭ a răspunde, fiindcă nu pot să fiŭ un bun judecător în ...

NICOLAE GANE

... bui întru a modifica judecata mea. Pînă acum pot spune cu certitudine că sînt mulți și buni.

Primiți, Vă rog, încredințarea prea distinsei mele considerații.

Iași, 13/26 Mai. N. Gane.

II.

Onor. Direcțiuni a Revistei „Luceafărul".

Am primit scrisoarea Dv. erĭ, aproape în ajunul plecăriĭ mele din București, și mă grăbesc a Vă răspunde. Alăturez și fotografia mea, făcută acum 6 saŭ 7 săptămînĭ și despre care se zice că ar fi foarte asămănătoare.

M'am născut în orașul Iașiĭ, în seara de 31 Decem. 1842 (12 I. 43). Tatăl meŭ a fost Constantin Negruzzi, cunoscutul autor român, iar mama Maria, născută Gane. Familia mea este o vechie familie boerescă, — de neam curat român.

Întîiele învățături le-am făcut în casa părintească cu un dascal neamț, numit Schüler, și altul român, numit

IACOB C. NEGRUZZI

Nicolae Gane și Iacob C. Negruzzi în pagina-anchetă a „Luceafărului" din august 1905

„Cea dintîi nuvelă pe care am publicat-o a fost **Popa Tanda,** scrisă la Oradea Mare, la 1873, unde eram archivist conzistorial, și refăcută în 1875, cînd s-a publicat în «Convorbiri literare» (debutul real a fost însă la 1 martie 1871, în aceeași revistă, cu comedia în două acte **Fata de birău).** La început m-a ajutat N. Gane. Prefer pe Rafael și Leonardo, pe Beethoven și pe Platon. Sunt admirator, în cel mai mare grad, al literaturii poporale românești. Părerea mea despre «Luceafărul»: ar trebui ca toți marii noștri scriitori să scrie în paginile sale".

DUILIU ZAMFIRESCU

Cu obișnuita-i superbie, Duiliu Zamfirescu își începe astfel scrisoarea de răspuns:

„Ceea ce n-o să vă trimit niciodată și ceea ce am refuzat și altora este o autobiografie completă, cu tăinuiri și detaluri asupra vieții mele sufletești, de scriitor, de șef de familie, de om". Continuă apoi cu aprecieri detaliate asupra poeziei lui Leopardi și a lui Eminescu (mai ales), a bunelor însușiri ale țăranului român și termină astfel: „Eu socotesc că «Luceafărul», care și-a luat numele de la una din poeziile lui Eminescu, nu va uita cît era el de impersonal, cît era de simplu și de cuviincios, și cum îl supăra orice fel de reclamă, iar dacă v-ați luat numele de la steaua din ceruri, aduceți-vă aminte că



Duiliu Zamfirescu

aceasta e înaltă, rece și frumoasă, ca tot ce este ideal". Față de refuzul lui Duiliu Zamfirescu de a comunica datele sale biografice, redacția dă, la sfîrșit, următoarea notă: „Publicăm, după Enciclopedia Română, următoarele date biografice: Născut la 30 octombrie 1858 în Plăginești, județul Rîmnicu-Sărat. A studiat în țară și la 1885 a intrat în diplomație; în 1888 a fost numit secretar de legațiune; de la 1894 încoace atașat la legațiunea din Roma; membru corespondent al Academiei Române" (la 1 aprilie 1908 a fost ales membru activ, iar între anii 1916—1917 a fost președinte al Societății Scriitorilor Români).

IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

„Anul și ziua nașterii: 1868, decembrie 31, născut în Tîrgoviște. Școala primară urmată în Tîrgoviște, gimnaziul, liceul și universitatea în București" — așa își începe prozatorul răspunsul. Despre debut spune că a publicat „de luarea bacalaureatului, nu știu unde, versuri" — deci începuturile și le-a făcut ca poet. „Nu știu care este cea mai bună nuvelă a mea. Asta e treaba criticilor. Mai dragă mi-e **Pană Trăsnea Sfîntul.** Admirator al muzicii și literaturii populare sînt fără rezervă. Într-o conversație mi-ar fi ușor de spus care-mi sînt autorii dragi. Citesc foarte mult. Unul îmi place pentru o însușire, altul pentru alta. Pot să spun cu siguranță că studiile de biologie îmi sînt cel mai plăcut aliment intelectual; iar cartea care păstrează pentru mine o vecinică tinerețe este cartea fabulelor lui La Fontaine. Toate sistemele de filosofie sînt interesante prin ingeniozitate, dar iubesc mai mult pe Spencer. Citesc cu interes tot ce se publică românește ca literatură. Sînt un grozav meloman. Cea mai mare supărare (și din nenorocire profesiunea mea de avocat într-un oraș de provincie aduce numai supărări) dispare ca prin farmec după cîteva acorduri la pian. Soția mea, cînd mă vede întunecat, deschide pianul și cîntă o sonată de Beethoven. Muzica e pentru mine cel mai bun medicament [...]".

I. AL. BASSARABESCU

„Născut în Giurgiu, la 17 decembrie 1870. Părinții: pitarul Alexandru Bassarabescu, fost primar al Giurgiului — și Eliza, născută Boteanu [...]. Mi-am urmat învățătura la București — cursurile liceului Sf. Sava și facultatea de Litere. Din 1896 am fost numit profesor de geografie și istorie la liceul din Ploiești [...]. În 1894 și 1895 am colaborat regulat la «Revista Nouă». De aici păstrez duioase amintiri și din serile săptămînale petrecute în societatea de o veselie nesecată a spiritualului D-n Hasdeu [...]. Din 1895 am trecut la «Convorbiri literare», cu nuvela **Emma,** rămînînd colaborator al acestei reviste pînă în prezinte. Domnul Titu Maiorescu s-a interesat de aproape de mine, și m-a îndemnat la lucru. Cunoscuta ocrotire a marelui nostru critic pentru scriitorii de talent ai țării a fost la fel de părintească și pentru Bassarabescu [...]. Din cele 24 de nuvele publicate în editura librăriei Socec, cea mai izbutită după părerea mea, e **Pe drezină** (volumul **Nuvele,** 1903)".

IOAN ADAM

„Sînt născut în Vaslui, la 26 noiembrie 1875. Părinții mei au venit la oraș din satul Muntenii de sus. Am învățat la școala normală «Vasile Lupu» din Iași de unde m-am dus învățător la țară. În mijlocul poporului și al copiilor am trăit cei mai frumoși ani. Atunci am sperat și am muncit cu drag [...]. Studiile universitare le-am făcut la Bruxelles. În vremea aceea? — muncă, sărăcie și planuri mari [...]. Astăzi? închid ochii la gîndul visurilor de altădată, ca-n fața unei dureroase ruini. Și din toată zdrobirea mea sufletească, îmi rămîne o idee hotărîtă: — Cea mai diabolică crimă socială e să se imobilizeze un om

puternic şi bun aşa fel încît să fie pus în neînstare de-a fi de folos".

MIHAIL SADOVEANU

Ultimul răspuns publicat de „Luceafărul" este al lui Mihail Sadoveanu. Iată-l, în întregime:

„Iubite domnule Tăslăuanu, «tînărul şi fecundul nuvelist» (cum îl numise redacţia) s-a născut la Paşcani, în judeţul Suceava, la 5 noiembrie 1880. Avocat tatăl, mama din popor. A hoinărit pe uliţi şi pe cîmpuri, s-a bălăcit toată copilăria în Siret. A învăţat gimnaziul la Fălticeni, cursul inferior — şi cursul superior la Iaşi. În vacanţe vîna ca un Nemrod, înglodîndu-se prin bălţile pe care Siretul le lasă după revărsări şi prin care mişună sălbăticiuni aripate. Cea dintîi operă pe care a publicat-o a fost **Duşmanii,** publicată în (volumul) **Dureri înăbuşite,** care a apărut într-o foaie obscură şi în altă formă decît aceea din volum. Moş Creangă a fost patima şi a copilăriei şi a bărbăţiei, moşneagul sfătos şi povestitorul fără pereche. Iar dintre străini — Maupassant i-i scriitorul de predilecţie, iar Tolstoi cel pe care îl admiră mai mult **(Război şi pace).** Cel mai puţin plăcut, Bourget. Îi plac, fără îndoială, şi cîntecele, poeziile poporului, — dacă vreai, mult. Mai mult îi place sufletul, izvorul de durere, din care a ieşit. Iar despre «Luceafărul», iubite domnule, nimic de zis — felicitări. Şi mă gîndesc, dacă fiecare din întrebaţi ar da un sfat, ar fi ceva teribil, ar trebui să nu mai urmaţi, natural, nici unul. Bucureşti, 7 iunie 1905".

Sadoveanu nu pomeneşte despre debutul său în publicistica literară. Acesta a fost la 20 aprilie 1897, în revista bucureşteană „Dracu", unde semnează cu pseudonimul Mihai din Păşcani, schiţa **Domnişoarei... din Fălticeni,** apoi, în numărul următor, poezia de 12 strofe intitulată **Homo.**

302 LUCEAFĂRUL Nrul 15—16, 1905

Şcoala primară urmată în Tîrgovişte, — gimnaziŭ, liceŭ şi universitatea în Bucureşti.

Despre luarea bacalaureatului am publicat, nu ştiŭ unde, versuri. Unele aŭ fost cetite în foiletonul „Româniel Libere", decătră d1 Maiorescu, care am făcut cunoştinţă în urma unei scrisori i-am adresat în calitate de auditor al cursului de filozofie contimporană. De atunci am devenit colaborator al Convorbirilor literare. Întîi versuri, apoi schiţele şi nuvelele cuprinse în volumul ...iturei Minerva.

De atunci am mai publicat schiţe prin Voinţa naţională şi tot în foiletonul Voinţei nuvela: „Neamul Udreştilor".

Nu ştiŭ care e cea mai bună nuvelă saŭ schiţă a mea. Asta e treaba criticilor. — Mai dragă mi-e „Pană Trăsnea Sfîntul".



IOAN AL. BRATESCU-VOINEŞTI

Admirator al muzicei ... literaturii populare ...nt fără rezervă. Într'o conversaţiune mi-ar fi mai uşor de spus care-mi sînt autorii cel mai dragi. Citesc foarte mult. Unul îmi place pentru o însuşire, altul pentru alta. Pot să spun cu siguranţă că studiile de biologie îmi sînt cel mai plăcut aliment intelectual; iar cartea care păstrează pentru mine o vecinică tinereţă, este cartea fabulelor lui Lafontaine.

Toate sistemele de filozofie sînt interesante prin ingeniozitate; dar iubesc mai mult pe Spencer.

Citesc cu interes tot ce se publică româneşte, ...a literatură. Sînt un grozav meloman. Cea mai mare supărare (şi din nenorocire profesiunea mea de avocat într'un oraş de provincie aduce zilnice supărări) dispare ca prin farmec după cîteva acorduri la pian. Soţia mea, cînd mă vede întunecat, deschide pianul şi cîntă o sonată de Beethoven. Muzica e pentru mine cel mai bun medicament.

Îmi pare răŭ, că de-ocamdată nu vă pot trimite nici o schiţă, saŭ nuvelă inedită; — vă făgăduesc însă, că în curînd o voi face. Cu începerea vacanţelor judecătoreşti voi fi mai liber.

Primiţi, vă rog, asigurarea stimei mele desăvîrşite.

Ioan Al. Bratescu-Voineşti.

VIII.

Schiţă biografică.

Născut în Giurgiŭ, la 17 Decembre, 1870.

Părinţi: Pitarul Alexandru, Bassarabescu — fost primar al Giurgiului — şi Eliza, născută Boteanu. Războiul din 1877 a silit familia să se instaleze în Bucureşti, unde şi alte afaceri reclamaŭ. Aci şi-a urmat toată învăţătura, ...mînd şi absolvind toate cursurile liceului ... Sava, şi facultatea de Litere. În urma a d... concursuri în specialitatea Geografiei şi a Is...riei, e profesor, din anul 1896, la liceul din P...eşti, unde funcţionează şi azi.

Întîiele încercări în literatură datează din şco... Aci, la Sf. Sava, sub înrîurirea spirituală a u... profesori distinşi, printre care locul de frunte ocupa regretatul Anghel Demetrescu, îşi p... la încercare vocaţia prin *mici acorduri*: ch... nuvelete publicate într'o revistă a clasei IV, care se găsia. Unele aŭ făcut chiar oare-c... zgomot în liceŭ. Băeţi din *a şaptea* veniaŭ ... cunoască pe autorul destul de emoţionat al ...velei: *Un ceas de lecţie.*

În 1894 şi 1895 colabora neîntrerupt la ... *vista Nouă*. De aici păstrează duioase amin... din serile săptăminale petrecute în societatea ... o veselie nesecată a spiritualului D-n. *Has...* căruia verva plină de preciositate a lui Gio... slugea de stimulent.

Tot în aceşti doi ani, dimpreună cu Dnii H...deŭ şi Speranţa, a scris la *Revista Copiilor* ... serie de Nuvele pentru copii, pe care autoru... va publica în curînd într'un volum.

În 1895 trecu la *Convorbiri literare* cu nuv... *Emma*, rămînînd colaborator credincios al ac...tei reviste pînă în prezinte. Domnul Titu Ma...rescu s'a interesat de aproape de autor, l-a ...demnat la ...cru. Cunosc... ocrotire a ... relui nostru ... tic pentru sc... torii de tal... ai ţării, a ... la fel de păr... tească şi ... de Basa... bescu. D-sa ... îndrumat pe ... lea cea bu... i-a indicat ... nul care-i c... vine — ge... vesel — ; ... relevat meri... şi i-a înlătu... greşelile. Vo...mul de *Nuvele* publicat în 1903 e din îndem... şi sub controlul maestrului, pentru care auto... are un cult deosebit. Cum vreţi dar ca cele mai ...ioase amintiri să nu fie legate de *Emma?*



I. AL. BASSARABESCU.

Din cele 24 de nuvele publicate în edi... librăriei Socec, cea mai izbutită, după păre... autorului, e *Pe drezină*, şi în acest gen are ...

Ioan Al. Brătescu-Voineşti şi I. Al. Bassarabescu

Nrul 15—16, 1905. LUCEAFĂRUL 30...

XI.

Sînt născut în Vaslui, la 26 Noemvrie, 1875. Părinţii mei aŭ venit la oraş din satul „Munţii de sus", ...de e leagănul neamului nostru.

Am învăţat şcoala normală — „Vasile Lupu" din Iaşi, ...e unde m'am ...s învăţător ... ţară.

În mijlocul poporului ş-al copiilor am trăit cei mai frumoşi ani. Atunci am spe...ţ'am muncit ... drag. — Făcam şcoală ori unde mă găsiam înconjurat. Dam învăţătură şi luam învăţătură.

IOAN ADAM.

Atunci am cules volumul „Pe lîngă vatră" ...m scris multe din nuvelele mele ţărăneşti.

În înălţarea morală delaţară, mi-am găsit însă prăbuşirea: — Simţindu-mă aşa de folositor aşa de iubit în cercul de acolo, m'am amăgit cu gîndul să-mi lărgesc orizontul de acţiune să fiŭ de folos mai multora.

Ş'atunci m'am pus să învăţ carte mai departe. Sforţările aŭ fost zdruncinătoare. Învăţam latineşte şi greceşte singur, după dicţionar şi gramatici, pentruca să-mi trec diferenţa la liceŭ. ...toate acestea printre orele de clasă şi noaptea. Studiile universitare le-am făcut la Bruxelles.

În vremea asta? — Muncă, sărăcie şi planuri ...ri...

M'am întors în ţară plin de încredere. Prin ...deal am trecut ca printr'un vis măreţ. Cău...n cu drag la priveliştile din depărtare, la ...munţii trufaşi şi la satele cu Români. Ce fru...moasă grădină e Ardealul! — În vîrtejul mer...sului, aşa din fuga nebună a trenului, aşi fi ...t să-i string la pept şi să-i şoptesc o vorbă ...îndrăzneaţă...

Astăzi?

Închid ochii la gîndul visurilor de altădată, ...'n faţa unei dureroase ruini.

Şi din toată zdrobirea mea sufletească, îmi ...vine o idee hotărîtă; — Cea mai diabolică ...mă socială e să se imobilizeze un om pu...ternic şi bun aşa fel, încît să fie pus în neîn...stare de-a fi de folos...

...Constanţa, 18 Iunie, 1905.

Ioan Adam.

XII.

Iubite domnule Tăslăuanu,

„Tinărul şi fecundul nuvelist" s'a născut ... Paşcani, în judeţul Suceava, la 5 Noembrie 18... Advocat tatăl, mama din popor. A hoinărit ... uliţi şi pe cîmpuri, s'a bălăcit toată copilă... în Siret. A învăţat gimnaziul la Fălticeni, cur... inferior — şi cursul superior la Iaşi. În v...canţe vîna ca un Nemrod, înglodîndu-se p... bălţile pe care Siretul le lasă după revărsări ... prin care mişună sălbătăciuni aripate.

Cea dintîiă operă pe care a publicat-o a f... *Duşmanii* (publicată în „Dureri înăbuşite"), ca... a apărut într'o foaie obscură şi în altă for... decît aceea din volum.

Moş-Creangă a fost patima şi a copilăriei ... a bărbăţiei, moşneagul sfătos şi povestito... fără păreche. Iar dintre străini, — *Maupassa...* i-i scriitorul de predilecţie, iar *Tolstoi* cel ... care îl admiră mai mult (Războiŭ şi pace.): C... mai puţin plăcut, *Bourget.*



MIHAIL SADOVEANU.

Îi plac, fără î...doială, şi cî...tecele, poez...ile poporul... — Dacă vre... mult. Mai m... îi place suf...tul, izvorul ... durere, di... care aŭ eşit.

Iar desp... *Luceafărul*, ... bite domnul... nimic de z... — felicitări... mele. Şi m... gîndesc, da... fiecare din î... *trebaţi* ar ... un sfat, ar ... ceva teribil, ... trebui să ... mai urmaţi, n... tural, — ni... unul.

Bucureşti, 7 Iunie 1905

Mihail Sadoveanu.

DIN POPOR.

Decînd badea cătăneşte,
Codru 'ntreg îl jeluieşte:
Codruluţul cu frunza,
Maică-sa cu guriţa
Şi mîndra cu inima.

Că decînd badea s'a d...
Nici un fir pe fus n'am p...
Decînd de-acas-a plec...
De jele şi de bănat,
Furca 'n pod am arunc...

Ioan Adam şi Mihail Sadoveanu

1910

POPORANISMUL ÎN LITERATURĂ

ÎN DISCURSUL său de recepţie, ţinut la Academia Română, în luna mai 1909, Duiliu Zamfirescu a vorbit despre **Poporanismul în literatură,** folosind acest subiect mai cu seamă pentru a minimaliza operele scriitorilor ardeleni: „Expresia poporanismului, în poezia noastră, sunt domnii Coşbuc şi Goga, amîndoi înzestraţi de natură cu puterea de a transpune lumea în imagini sensibile [...], dar amîndoi au, de la poporanism, două mari defecte: 1 — sînt lipsiţi de lirism; 2 — nu au miraj [...]". Pentru a lămuri problema Poporanismului, ajuns în dezbaterea revistelor literare după acest discurs, revista „Luceafărul", care, acum, apărea la Sibiu, deschide o anchetă, trimiţînd marilor scriitori ai timpului următoarea scrisoare:

Stimate domnule,

În vremea din urmă se vorbeşte tot mai mult de „poporanismul în literatură", fără a se şti precis de cei mai mulţi ce înţeles trebuie să i se dea cuvîntului *poporanism.* **Primind de la mai mulţi cetitori invitarea să facem o anchetă între scriitorii noştri mai de seamă, pentru a lămuri rostul şi înţelesul acestei noţiuni, ne permitem a vă adresa întrebările de mai jos, la care vă rugăm să binevoiţi a ne răspunde pînă la 1 noiembrie 1909:**

1 — Ce înţelegeţi prin poporanism în literatură?

2 — Cari dintre operele scriitorilor noştri noi şi vechi reprezintă poporanismul? Cu cari opere din celelalte arte se poate ilustra poporanismul?

3 — Dacă nu admiteţi poporanismul în literatură, din ce motive nu-l admiteţi şi prin ce cuvînt s-ar putea caracteriza operele scriitorilor cari de obicei sînt numite poporaniste?

Scrisoarea este semnată, în numele redacţiei, de Oct. C. Tăslăuanu şi răspunsurile nu întîrzie să sosească, ele fiind publicate apoi în numerele din ianuarie-aprilie 1910 ale revistei. Primul care răspunde este I.L. Caragiale.

I.L. CARAGIALE: „Dacă n-ai talent, toate sunt degeaba"



„Prea stimate domnule redactor — scrie Caragiale — la nici una dintre cele trei întrebări pe care dv. îmi faceţi deosebita onoare a mi le pune, nu mă simt în stare a răspunde, fiindcă, drept să spun, cîte trele sînt prea înalte pentru înţelegerea mea. Totuşi, pe departe, atîta parcă pot pricepe, că ar fi vorba aici de artă literară. Vă rog dar, binevoiţi a-mi permite să dau, cu această ocaziune, prin preţiosul dv. organ de publicitate, o povaţă bătrînească tinerilor literaţi români — nu tuturor, numai acelora care n-au talent din născare: să caute, dacă se mai poate, să-l găsească — că doar nu-i vrun lucru aşa de mare; iară dacă nu l-or găsi, să se lase de meşteşug; că, dacă n-ai talent, toate, toate sunt... degeaba. Vă rog, preastimate domnule redactor, binevoiţi a primi cele mai distinse salutări din partea devotatului dv. servitor"

E. LOVINESCU:



„Subiectele pot fi mult mai variate“

„Dacă poporanismul înseamnă, domnule redactor, luarea subiectelor din popor, aceasta — răspunde E. Lovinescu — s-a făcut întotdeauna într-o măsură oarecare, și cu adevărata măsură potrivită [...]. Că cei mai mulți dintre scriitorii noștri fiind de origine țărănească, vom găsi în literatura lor o largă parte pentru viața de țară. Aceasta nu înseamnă însă că ei și-ar fi mărginit cadrele idealului lor artistic în îngrădiri rurale. Subiectele pot fi mult mai variate, și e foarte bine ca prin felurita lor alegere să ne poată da icoana neamului nostru și în ce are el mai bun [...]. Dacă însă prin poporanism se înțelege aruncarea unei lumini binevoitoare asupra țăranilor, apropierea lor de noi printr-o largă simpatie omenească, atunci voi întîmpina că menirea unei literaturi e tocmai de a resfrînge simpatia noastră asupra lumei pe care o zugrăvește, și că, prin urmare, literatura noastră a aruncat și aruncă o lumină binevoitoare și asupra țăranilor. După cum vedeți, poporanismul, **în fond** nu ne aduce nimic nou, ci numai **în măsură** [...]“.

M. SADOVEANU:

„Așa-zișii scriitori poporaniști“

Un răspuns mai apropiat îl dă Mihail Sadoveanu:

„Cuvîntul poporanism se referă la o doctrină politică. Este ceea ce dv. faceți în Ardeal și ceea ce fac cei mai buni fii ai neamului în Regat. În literatura noastră acest cuvînt a fost rău înțeles; unii au abuzat de el. Literatura e o chestiune de talent; darul acesta îi imprimă valoarea — în afară de ceea ce pot pune în ea cultura și convingerile intime ale omului. Au numit unii «poporanism» predilecția unora din scriitorii tineri pentru subiecte luate din popor. Un scriitor are predilecție pentru lumea pe care o cunoaște, care a pătruns în intimitățile sufletului său. Unii din acești scriitori au fost invinuiți că fac apologia plebei puțin interesante. A învinui un scriitor că vede într-o lumină bună ori rea lumea ce-l interesează e cel puțin un lucru ciudat, dacă nu lipsit de bun-simț. Cred că în parlamentul artei cuvîntul nu va fi împămîntenit. Cît despre epitetul care ar caracteriza operile scriitorilor «ziși poporaniști» — nu-l pot găsi. Li se poate zice acestor scriitori că sînt poporaniști, ei însă trebuie să rămînă pur și simplu **scriitori.**

P.S. Observ cu mirare că se vorbește despre «așa-zișii scriitori poporaniști» ca despre o pleiadă. S-a înmulțit oare numărul scriitorilor noștri de cînd s-au înarmat unii critici cu instrumente măritoare? și de cînd, ca și astronomii, ei văd în **pleiade** un număr nemărginit de stele, pe cînd noi, cu ochiul liber, vedem prea puține?“.

C. RĂDULESCU-MOTRU:

„Poporanismul politic“

Filosoful C. Rădulescu-Motru nu acceptă cuvîntul poporanism. El răspunde:

„Tot ce s-a produs pînă acum de valoare în literatura română nu îndreptățește întru nimic denumirea de «poporanism». Avem poezie populară, da; avem literatură cu subiecte luate din lumea țărănească, da; dar literatura poporanistă, ce vrea să zică aceasta? Atunci avem o literatură boierească, nu? Avem emoțiuni și pasiuni de oraș și emoțiuni și pasiuni de țară? Avem scriitori care scriu pe porunceală, după cum cere publicul, întocmai ca cizmarii, cari fac după comandă ghete de oraș și ghete de țară? Se vorbește, e adevărat, de poporanismul în literatură, însă nu din iubirea pentru literatură, ci din inte-

rese politice, și anume, din interesul pe care îl au unii de a-și vedea programul **poporanismului politic** propagat și prin mijlocirea unei literaturi de ocazie, căreia, în lipsă de altceva, i s-a dat denumirea de literatură poporanistă [...]".



IL. CHENDI: „Expresie colectivă a muncii intelectuale"

Făcînd aluzie la antipoporanismul lui Duiliu Zamfirescu („a cărui formidabilă înfrîngere poate servi ca punct de orientare pentru cei ce vor să-l urmeze"), Ilarie Chendi conchide:

„Poporanismul, în dezvoltarea sa istorică, nu este vreo doctrină primejdioasă sau revoluționară, cum vor s-o denunțe parveniții noștri intelectuali. El înseamnă o expresie colectivă a muncii intelectuale pentru ridicarea poporului în toate ramurile vieții sale. În literatură și-a avut totdeauna îndreptățirea de a fi. Și a ajuns astăzi, grație marelui număr de talente cari l-au îmbrățișat, la o stare de înflorire. Adevărul nu se poate tăgădui însă că droaia de imitatori și de diletanți poporaniști sînt tot atît de compromițători ca și cloaca de stihuitori nebuloși din jurul cutărui măiestru disprețuitor al țăranului [...]".



I. AGÂRBICEANU: „Admit poporanismul în literatură"

Cel mai lung răspuns îl dă I. Agârbiceanu — pe o pagină întreagă din „Luceafărul" nr. 6 (16 martie 1910):

„Poporanismul în literatură cred că este îmbrăcarea în hainele artelor a tendinței de a-și aduna fiecare neam toate elementele sale într-o singură familie... Direcția poporanistă în literatură a început a fi împinsă de această tendință... Care din scriitorii noștri reprezintă poporanismul? Poporanist va fi Alecsandri într-o bună parte a activității sale, deși el n-a atras atenția asupra vieții țăranilor, dar a atras-o asupra expresiei artistice a acestei vieți, asupra literaturii poporale, mai ales asupra poeziei din popor. Poporanist A. Russo, care în **Cîntarea României** a idealizat pămîntul și ceriul României, Poporanist Eminescu, care a înfrățit limba poporului cu limba cărților sfinte [...]. Poporanist Slavici, atît de sincer în toate nuvelele sale din vieața poporului. Poporanist Coșbuc, care ne-a ridicat multe chipuri din popor la treapta unei aristocrații țărănești, ca să mă exprim astfel, în **Baladele** și **Idilele** sale. Poporanist Goga, care sfințește marile dureri de la sate, îmbrăcîndu-le în arme de luptă ori în haina neagră a resemnării dureroase [...]. Poporanist Sadoveanu, în o bună parte a nuvelelor sale, în topirea naturii în sufletul, în vieața eroilor de la țară [...]. Grigorescu e cel mai mare poporanist ce l-am avut în toate artele. El a realizat în pictură ținta poporanismului în politică, pe care o urmărește și poporanismul în literatură. Pînzele lui de la țară sînt primite și admirate în cercurile cele mai înalte [...]".



IOAN SLAVICI: „Rostul vieții literare"

În răspunsul său, Ioan Slavici se mulțumește să facă o seamă de aprecieri asupra limbii vorbite și scrise:

„Vorbind despre noi înșine, noi românii mai «luminați», deobicei zicem «na-

ţiune» cînd înţelegem pe toţi cei socotiţi ca făcînd parte din poporul român şi «popor» cînd ne gîndim numai la ţărănimea noastră. «Prostimea» merge chiar mai departe în ceea ce priveşte deosebirea aceasta şi înţelege numai un ţăran oarecare cînd zice «om» ori «român». Noi ceilalţi, fie boieri ca dl Duiliu Zamfirescu, fie ciocoi ca dl T. Maiorescu, fie proletari ca Coşbuc şi Goga, sîntem cu un termen general «albăstrimea», îndeosebi prin împrejurimile Bucureştilor şi «acritură». Nu e dar nici «naţional» şi «poporal» acelaşi lucru, şi nu tot ceea ce e naţional e şi poporal, doar ceea ce e poporal e totodată naţional [...]. Scriitorul care-şi dă seama de rostul vieţii literare, ţine să fie continuator al lucrării începute de premergători şi colaborator al contimporanilor săi, se pierde pe sine însuşi în obştie şi scrie nu numai pentru toţi românii de azi, ci şi pentru cei viitori. El alege dar şi vorbele şi formele cele mai vechi şi mai răspîndite pentru că acestea sînt mai deslușite şi mai trainice [...]".

MIHAIL DRAGOMIRESCU:

„Poporanismul — izvor nesecat de inspiraţie"



Ultimul căruia i-a venit rîndul să răspundă la întrebările „Luceafărului" a fost Mihail Dragomirescu. Neputînd primi la timp corectura de la tipografie, el va opri apariţia răspunsurilor şi le va publica în revista „Convorbiri critice" (nr. 8, august 1910). „Acest studiu — spune Mihail Dragomirescu — menit să pună capăt discuţiunii atît de încurcate şi atît de lipsită de urbanitate, care a tulburat aproape un an de zile atmosfera noastră literară, n-a putut apărea în ancheta «Luceafărului» şi apare aci în formă definitivă". Apoi îşi începe comentariile: „Chestiunea poporanismului a fost pusă la ordinea zilei de dl. Duiliu Zamfirescu, în discursul său de recepţie la Academie — mai cu seamă prin faptul că, dîndu-i un înţeles complex, menit să reflecte toate antipatiile sale literare şi chiar politice, a atacat unele curente şi direcţii [...]. Astfel dl. Zamfirescu a vrut să atace pe scriitorii mai tineri (Agârbiceanu, Sadoveanu, Gârleanu, Sandu, Ciocârlan etc.). De aceea, prin poporanism d-sa înţelege apucătura materialistă şi revoluţionară a unor poeţi cum sînt Coşbuc şi Goga, în unele din cunoscutele lor poezii (**Noi vrem pămînt, Clăcaşii, Cosaşul** etc.). Ca să osîndească pe scriitori ca Sadoveanu, Agârbiceanu, Coşbuc, Goga [...], dl. Duiliu Zamfirescu recunoaşte existenţa poporanismului tendenţios şi nu-l admite". Analizînd apoi sub diferite aspecte noţiunea, Mihail Dragomirescu conchide: „Fără să părăsim un moment gîndul marei arte, poporanismul, cu deosebitele lui forme, nu poate fi decît un izvor nesecat, din atîtea puncte de vedere, de inspiraţiune robustă, de îmbogăţire şi de îmlădiere a formei artistice. Oricît de rafinată ar fi, dacă arta se izolează, principial, de atmosfera literaturii poporane şi dacă despreţuieşte izvorul ei puternic şi multiplu, ea nu poate decît să piardă. Acesta e adevărul".

1918

CEI MAI POPULARI ACTORI

ÎN ANUL 1918, cînd majoritatea actorilor de la teatrele din Bucureşti se aflau la Iaşi, în refugiu, şi jucau acolo diferite piese de mare succes (printre care şi **Patima roşie,** a lui Mihail Sorbul), revista „Teatrul de mîine" (apărută la Iaşi, începînd de la 15 martie 1918 şi

pînă la 1 noiembrie 1918, apoi la București, pînă la 5 ianuarie 1920) s-a adresat cititorilor solicitîndu-i să-și exprime preferințele prin voturi, pentru actrițele și actorii aflați atunci în Moldova. Cititorii s-au grăbit să trimită răspunsurile solicitate și revista publică rezultatele anchetei, în numărul din 15 mai 1918, indicînd cifra voturilor exprimate:

380 — Maria Ventura
379 — Maria Filotti
345 — Constantin Nottara
340 — Ion Manolescu
315 — Tony Bulandra
283 — Tina Barbu
182 — Elvira Popescu



Maria Ventura (1913)

18

Cenzurei

Răni albe

Cu-*arme albe*, fioroșii
Luptători *răni roșii* fac;
Numai tu, *cu arme roșii*,
Faci *răni albe*. Atât și... tac!

Plebiscitul nostru

— Ce artistă vă place mai mult — și de ce?
Ce artist preferați — și pentru ce?

Răspunsurile la aceste două întrebări trebuesc trimise revistei noastre cel mai târziu până la 25 April. ... ...teligente dintre ele vor fi premiate prin cărți literare ce se ... autorilor lor.

TEATRUL DE MAINE

Din București

Scriitorul V. Demetrius publică, în „Scena" din București, un articol „Galeria" din care extragem următoarele.

„Când cade o piesă meritul sau vina e a galeriei. Dacă în trebile statului n'au precădere cei de jos, în teatru de la cucurigu de sus ei fac atmosfera. Faima actorilor de acolo pornește; iar aplausele galeriei sunt totdeauna îndreptățite de opinia generală. Dacă se întâmplă să se înșele asupra unei opere tot ea mai apoi o reabilitează. Așa s'a întâmplat cu piesele lui Caragiale. Și cum n'ar fi așa când galeria geme de tot ce țara avea mai promițător și mai dârz. Toți intelectualii: scriitor, pictor, gazetar, orator, floarea breslelor, la începuturile lor sânt acolo, ca în rafturile strânse ale unei librării, cărțile de toată mâna și despre toate îndeletnicirile omenești".

Frumos articolul lui Demetrius, dar când a văzut el scriitori și... oratori (?) la galerie?

Asupra oratorilor, treacă meargă, nu stăruim!

Scriitorii noștri



DUDA și MURA

Fragment

Cică salcia nu-i pom,
Precum nici mojicul om
Zicătoare veche;
Bou-i bou și țapu-i țap:
Să te pui în fund și-n cap
Tot nu-i faci pereche

Duda-i blândă tuturor
Poterei și hoților;
Deslușește-o, vere!
Mura-i acră, mura-i rea,
Dar preface, dacă vrea,
Aguridă-n miere.

Alexandru Davila

Cinematografele din București

Clasic. — Se proectează „Orfana", d-ra Aneta Ionescu dansează; iar d-rele Emilia Macedonescu și Victoria Ionescu joacă în sketsch-ul „Apașii".

Vlaicu. Se proectează „Contesa Sedusă". Iulian și Costin joacă un duet „Coana Manda vine din Moldova".

Cinema Model. Se proectează filmul „Nu mă duce în ispită". Ronny spune cuplete; iar Elisa Kreisler cântă.

Tera. Film: Alwein Neus în Pergamentul morței după Balzac. Maxim spune cuplete „Duo Danez", cant și dans. În „Duo Damez" e și o... damează nostimă.

Coresp.

CURIOZITĂȚI

CAPUL TĂIAT

În facsimil: pagina în care se anunță începerea anchetei. Jos, la mijloc, un desen reprezentîndu-l pe Mihail Sadoveanu, pe atunci avînd funcția de director al ziarului „România", care apărea tot la Iași, sub egida Marelui Stat Major al armatei.



Maria Filotti

C.I. Nottara

1924

Cele mai de seamă personalităţi

CAMIL PETRESCU a scos, la Bucureşti, acum şaizeci de ani (ianuarie-martie 1924) revista „Săptămîna muncii intelectuale şi artistice". În dorinţa de „a pipăi opinia publică, întrucît avem cu toţii sentimentul vag al anarhiei culturale în care ne zbatem", a deschis o anchetă printre cititori, cerîndu-le să indice numele celor mai de seamă personalităţi ale culturii şi ştiinţei din vremea respectivă. La încheierea acestei anchete, revista a dat publicităţii rezultatele următoare (le notăm în ordinea numărului de voturi exprimate):

Poeţi

382 — Tudor Arghezi
380 — Ion Minulescu
304 — Lucian Blaga şi Ion Pillat
225 — G. Bacovia

Prozatori

440 — Mihail Sadoveanu
438 — I.AL. Brătescu-Voineşti
376 — Gala Galaction
375 — Liviu Rebreanu

Critici

389 — G. Ibrăileanu
267 — Eugen Lovinescu
185 — N. Davidescu

Dramaturgi

303 — Camil Petrescu
281 — Mihail Sorbul
280 — Victor Ion Popa şi Caton Theodorian

Actori

392 — Ion Manolescu
268 — Ion Brezeanu
193 — Elvira Popescu
166 — Mărioara Voiculescu

Pictori

226 — N. Tonitza
215 — Octav Băncilă
204 — Iser
192 — A. Verona

Sculptori

187 — O. Han
135 — Oscar Spaethe
114 — Dimitrie Paciurea
112 — Ion Jalea

Intelectuali

227 — Nicolae Iorga
203 — C. Rădulescu-Motru
189 — Dr. Ion Cantacuzino



Ion Minulescu, portret de Ressu (1924)



Octav Băncilă

Medici

297 — Thoma Ionescu
276 — Dimitrie Gerota
251 — Anibal Teohari
220 — Gheorghe Marinescu
210 — N. Paulescu

Arhitecţi

141 — Petre Antonescu
73 — S. Cerchez

Ziarişti

307 — N.D. Cocea

Oratori

315 — Nicolae Iorga
302 — Nicolae Titulescu
301 — Al. Marghiloman

Avocaţi

224 — Istrate Micescu
203 — Toma Stelian







M. Sadoveanu de Iser (1910)
G. Ibrăileanu
Dimitrie Paciurea
N. Tonitza - autoportret
Camil Petrescu





Ingineri
198 — Anghel Saligny
59 — N. Vasilescu-Karpen

Oameni de ştiinţă
290 — Dr. Victor Babeş
205 — Vasile Pârvan

Aceste voturi, date pe buletine publicate în revistă şi trimise de către cititori redacţiei, se refereau numai la personalităţi aflate în viaţă. Buletinele mai aveau încă o întrebare: — Care sînt cele **cinci mari figuri ale poporului nostru** de la întemeierea Principatelor şi pînă astăzi? Răspunsurile:

692 — Ştefan cel Mare
690 — Alexandru Ioan Cuza
630 — Tudor Vladimirescu
487 — Mihail Kogălniceanu
429 — Mihai Eminescu
427 — I.L. Caragiale

Solemnitatea „despuierii" scrutinului s-a desfăşurat în prezenţa membrilor unei comisii special instituită şi a cititorilor, la 9 februarie 1924.

1925

„ŞTIU TOT"



Octavian Goga şi Victor Eftimiu (Paris, 1913)

IN ANUL 1925 apărea la Bucureşti o revistă ilustrată intitulată „ŞTIU TOT". În numărul din 1 noiembrie această revistă, imitînd „ancheta" făcută cu un an mai înainte de Camil Petrescu, în „Săptămîna muncii intelectuale şi artistice", lansează printre cititori un chestionar, „în dorinţa de a încuraja manifestaţiunile opiniei publice şi pentru a contribui la popularizarea capacităţilor acestei ţări", cerîndu-le să-şi arate aprecierile şi simpatiile faţă de cei mai distinşi români în viaţă. Redacţia primeşte 3 253 de scrisori, care sînt clasate în

fața publicului și astfel se află care sînt personalitățile cele mai apreciate din lumea artelor, literaturii, științei din timpul respectiv. În frunte se situează:

Octavian Goga — poezia
Victor Eftimiu — dramaturgia
I. Al. Brătescu-Voinești — nuvela
Liviu Rebreanu — romanul
George Enescu — muzica
Constantin Nottara — arta dramatică
Dr. Gh. Marinescu — știința
A. Verona — pictura
Nicolae Iorga — erudiția
I.G. Duca — oratoria
C.C. Bacalbașa — ziaristica

C. Bacalbașa





Liviu Rebreanu



George Enescu



Adevĕrul Literar şi Artistic

Ancheta noastră: — In ce cred

1931

„ÎN CE CRED"

„ADEVĂRUL LITERAR ȘI ARTISTIC", aflat în al zecelea an de existență, face încă un pas pe drumul spre cucerirea locului întîi între publicațiile vremii, deschizînd o anchetă cu tema **ÎN CE CRED.** În numărul din 29 noiembrie 1931 se explică rostul inițiativei:

„Această anchetă este menită să oglindească credințele, concepțiile și principiile cardinale care conduc și fructifică existența celor intervievați. Dacă sunt puține credinți, principii și concepții fundamentale de la care oamenii nu abdică atît în gîndirea cît și în atitudinile lor de viață de fiecare zi, sunt totuși unele pentru care adevăratele personalități își iau întreaga răs-

pundere, trăind și acționînd pe baza lor. Pe acestea din urmă, ancheta noastră tinde să le înfățișeze în chip cît mai precis și mai concludent".

În același număr al revistei apar și primele răspunsuri primite din partea celor solicitați.

IACOB NEGRUZZI

„Întrebarea Dvs. mă cam nedumerește. Poate și pentru că sunt prea bătrîn. Uite, peste o lună împlinesc nouăzeci de ani [...]. În afară de persoana mea, în cine am crezut și în cine cred? Am crezut și cred în datoria fiecărui cetățean de a-și îndeplini obligațiile față de țară și de a insufla un spirit larg de omenie [...]. Cred într-o artă pură. Dintre scriitorii germani am admirație pentru Goethe și Schiller; dintre francezi recitesc totdeauna cu plăcere pe Corneille și pe Racine. Dintre filosofii germani, Kant într-o mare măsură și Schopenhauer au izbutit să-mi sugereze un mod de a vedea viața. Mă întrebați dacă nu cumva s-au schimbat principiile de moralitate din vremea mea? Cred că morala nu s-a schimbat; progresul intelectual și științific desenează însă o caracteristică a vremii actuale [...]".

C.I. NOTTARA

Întrebările puse de redacția revistei sînt diferite, de la un intervievat la altul, după vîrstă, specialitate și profesie. Iată ce declară actorul C.I. Nottara:

„Care a fost și care este scopul vieții mele? Nu importă dacă în viața mea de actor am avut, gata de realizat, un scop unic în felul său [...]. Cînd ești conștiincios și onest ți se incumbă datoria să renunți la orice miraj ademenitor, ca să triumfe numai scopul instituției tale și eu mi-am urmat atunci scopul vieții mele de obîrșie, avînd satisfacția de a fi putut pune în slujba artei noastre teatrale talentul, dragostea și munca mea, în 56 ani de carieră, pentru înălțarea tot mai sus a prestigiului artistic și pentru realizarea propășirii Teatrului Național [...]. Mă întrebați dacă teatrul poate transforma o concepție de viață? Oricîtă străduință s-ar întrebuința cu arta teatrală pentru a se răspîndi morala printre oameni, nu se va izbuti; morala se obține prin educația sistematică a școalei, iar nu prin reprezentații de teatru [...]. Prin urmare din acest punct de vedere teatrul rămîne la nobila misiune de a fi o Artă pură, cu desfășurări de peripeții estetice care, incontestabil, impresionează adînc sufletul spectatorului cînd, mai ales, sunt și bine puse la punct".



C. RĂDULESCU-MOTRU

Profesorul universitar C. Rădulescu-Motru răspunde cu prestanță, ca de la catedră:

„Cred, mai întîi, în vitalitatea indestructibilă a neamului românesc. Această vitalitate îmi dezleagă «enigma Românilor» din trecutul istoric și îmi prevestește mesianismul Românilor în viitorul politic al Europei. Fără credință în această vitalitate indestructibilă aș cădea în cel mai negru pesimism. Ceva mai mult, aș fi căzut în lupta de a fi revoluționar. Credința în vitalitatea neamului mi-a dat liniște și răbdare. De treizeci de ani urmăresc viața politică a neamului meu. În nenumărate rînduri am avut impresia că o mînă nevăzută a deschis porțile de la casa de nebuni, și că din cauza nebunilor ne găsim cu toții pe marginea prăpastiei [...]. Fiecare român în parte este prea puțin poetic și totuși poezia populară a neamului românesc este un giuvaer pentru lumea întreagă. Fiecare român în parte n-are o încredere prea mare în puterile sale proprii — și totuși neamul românesc în întregime este cel mai tradiționalist neam de pe lume. Ce-i pasă codrului de rămurelele luate de vînt? Mai cred, în al doilea rînd, în originalitatea viitoarei culturi românești. Popor mai analfabet ca acel românesc rar se va găsi în Europa. El a vegetat sute de ani fără ca

să simtă nevoia de a-și săpa pe piatră amintirea. Și cu toate acestea nu este popor cu limbă mai unitară, cu memorie mai exactă de cele petrecute; cu obiceiuri mai neclintite ca acel român. Zidurile de cetate ale românilor sînt obiceiurile. O spiritualitate curat interioară i-a susținut în tot trecutul lor și îi susține încă; o spiritualitate mai veche decît cea a creștinismului. Este cu neputință ca pe o structură așa de solidă să nu se ridice odată și odată o cultură originală [...]".

Dr. N. LUPU

„Cred în legea fundamentală a progresului, a progresului pe toate căile intelectuale, morale, politice, materiale [...]. Dispariția războaielor, pacea între popoare, organizarea producției bogățiilor și a repartiției drepte între producători, perfectibilitatea individului pentru a fi capabil nu numai să producă, dar și să se bucure de binefacerile științei și ale progresului trebuie să fie ținta noastră a tuturor".



Lucia Sturdza-Bulandra

LUCIA STURDZA-BULANDRA

„Eu cred în Voință, Stăruință și permanenta Păstrare a stimei de Sine Însuși" — răspunde, la prima întrebare, marea actriță, explicîndu-se: „Acestea sunt credințele fundamentale care îmi servesc de puncte cardinale în conducerea vieții mele și pe care le cred indispensabile nu numai în teorie ci și în practică. [...]. Acest crez îmi servește în viața particulară și în aceea de artistă și de profesoară (la Conservator). El este baza care mă face să apreciez farmecul unei vieți studioase, mîndră și orgolioasă. Mulțumită lui nu există ramură: artistică, socială, politică sau științifică pe care să nu o privesc cu nesațiul flămîndului, dornică să mă înfrupt din binefacerile pătrunderii tainelor pe care le conțin [...]".

ION JALEA

Marele sculptor (era considerat mare încă de pe atunci) se referă, în răspunsurile sale, numai la viața artistică: „[...] Opera de artă plastică privește soarele iară artistul este exact pe o linie fixă a pămîntului. De aceea mă simt diminuat cînd trebuie să pierd orele din ziua de muncă. Ziua de lumină aparține tuturor muritorilor. Pentru plastici ea este cu mult mai mult. Creația artistică se face în vîltorile ei albe. Nu mă interesează viața politică și îmi neglijez datoriile mele cetățenești. De altfel politica mă înspăimîntă. [...]. Singurul mijloc de apropiere a sufletelor omenești este cultura și rafinamentul artistic. Cred că vor avea dreptate cei care lucrează pentru această cultură peste toate vremurile și în luptă dreaptă cu materia inertă. Este ceea ce s-a și făcut de altfel în toate timpurile".

OCTAVIAN GOGA

„Cînd îmi puneți întrebarea ce-am crezut, înțeleg că vreți s-aveți un răspuns asupra principiului fundamental care m-a călăuzit în viață și a determinat activitatea mea. Vi-l spun în două cuvinte: este ideea națională. Făcînd parte dintr-un popor robit politicește, în

Ancheta noastră: = In ce cred

OCTAVIAN GOGA

Când îmi puneți întrebarea ce-am crezut, înțeleg să vreți s'aveți un răspuns asupra principiului fundamental care m'a călăuzit în viață și a determinat acțiunea mea. Vi-l spun în două cuvinte: este *ideia națională*.

Făcând parte dintr'un popor robit politicește, în mod natural m'am socotit dator ca în frământarea unei vieți să urmăresc desrobirea semenilor mei. Acest principiu care în întreg cursul veacului al nouăsprezecelea a îndrumat schimbările de artă ale continentului, m'a subjugat și a făcut ca să-mi adaptez lui tot zbuciumul meu intelectual. In artă, ca și în manifestările mele politice, am urmărit linia dreaptă a acestui crez. Ca scriitor am avut convingerea că poarta prin care se intră în universalitate este specificul sufletesc al unui neam, iar ca om politic cred în legitimitatea unui tot național care-și identifică granițele etnice cu cele politice.



o subtilă înțelegere și pentru rostul nostru, al cercetătorilor științifici, în viața lui și pentru rostul lui propriu într'o viață superioară. Aceasta am putut-o constata în cei șapte ani consecutivi, când în fiecare vară timp de o lună și jumătate, — împreună cu Seminarul de Sociologie al Universității din București, — am putut să studiez viața țăranilor din șapte regiuni diferite ale țării.

Dacă țăranul este cunoscut nu numai superficial și în treacăt, precum și nu numai într'o singură regiune, credința pe care cercetătorul o capătă nu este decât înviorătoare pentru viitorul unei culturi și civilizații românești.

Dar cunoașterea rolului pe care, ca națiune, România îl va juca trebue privit nu numai dinăuntru. Necesitatea aprofundării studiului vieții internaționale pentru a găsi locul nostru în dinamismul vieții mondiale este, iarăși, o veche credință a mea. „Institutul Social Român" după o experiență de unsprezece ani își va îndrepta acțiunea și mai mult în această direcție.

Relativ la credința mea în puterea creativă a organizării, trebue să vă spun că Politicii îi văd eu acest rol organizator. Prin Politică eu înțeleg orișice înfăptuire de valori cu repercusiuni în folosul public. Domeniul politic este, așadar, extrem de larg și creațiunile pe care el le poate oferi omenirii atârnă, în largă măsură, de puterea umană de organizare.

O pildă de organizare sistematică este „Institutul Social Român" care și-a consacrat și își va consacra întreaga activitate pentru organizarea și realizarea valorilor sociale. Această instituție are marele noroc de a fi mai apreciată în străinătate decât în țară. Dovadă că la reuniunile tuturor instituțiilor științifice organizate de Institutul Internațional de Cooperare Intelectuală, „Institutul Social Român" se numără printre cele dintâi invitate. Prin recentul gest generos al Fundației Rockefeller, — care a oferit pe trei ani Institutului Social Român suma de 22.500 dolari, fără condiții și fără nici un control, pentru cercetările și tipăriturile sale, — instituția românească de care ne ocupăm a obținut o și mai evidentă consacrare.

Răspunsul lui Goga (col. I), „Adevărul literar și artistic", 6 decembrie 1931

mod natural m-am socotit dator ca în frămîntarea unei vieți să urmăresc dezrobirea semenilor mei. Acest principiu, care în întreg cuprinsul veacului al nouăsprezecelea a îndrumat schimbările de artă ale continentului, m-a subjugat și a făcut ca să-mi adaptez lui tot zbuciumul meu intelectual. În artă, ca și în manifestările mele politice, am urmărit linia dreaptă a acestui crez. Ca scriitor am avut convingerea că poarta prin care se intră în universalitate este specificul sufletesc al unui neam, iar ca om politic cred în legitimitatea unui tot național care-și identifică granițele etnice cu cele politice [...]".

DIMITRIE GUSTI

Acest mare cercetător al trecutului țăranului român, mărturisește:

„Cunoașterea țării prin cercetări de ansamblu și de amănunt, în același timp, mi-a dezvoltat credința în puterea civilizatorie a țăranului român. Datorită cercetărilor monografice ale căror ample rezultate și informațiuni vor fi găsite în volumele în curs de apariție, am putut ca să văd cum țăranul analfabet avea, totuși, o subtilă înțelegere și pentru rostul nostru, al cercetătorilor științifici, în viața lui și pentru rostul lui propriu într-o viață superioară [...]. Dacă țăranul este cunoscut nu numai superficial și în treacăt, precum și nu numai într-o singură regiune, credința pe care cercetătorul o capătă nu este decît înviorătoare pentru viitorul unei culturi și civilizații românești [...]. Prin Politică eu înțeleg orișice înfăptuiri de valori cu repercusiuni în folosul public. Domeniul politic este, așadar, extrem de larg și creațiunile pe care el le poate oferi oamenilor atîrnă, în largă măsură, de puterea umană de organizare [...]. Cred că organizația cea mai splendidă a timpului nostru este Liga Națiunilor, singura capabilă să realizeze Politica aceea de bine general [...]. Liga Națiunilor este premisa esențială a unei politici pacifiste".

TUDOR ARGHEZI

Satirizînd condițiile în care se pun unele întrebări, la anchetele literare, precum și naivitatea și platitudinea unor răspunsuri, Tudor Arghezi trece peste întrebările puse de „Adevărul literar" și propune o altă anchetă: **despre plagiat.** „O anchetă, pe care nu o întreprinde nici o publicație literară, edifica-



Tudor Arghezi de Pallady (1931). Apărut în „Tiparnița literară"

toare la maximum, ar privi legătura frauduloasă dintre scrieri și sursele deghizate. Numeroasele glorii de cîteva săptămîni anual se hrănesc dintr-un cașcaval de aur ascuns în pupitru și cufăr și literatura lor miroase cumplit a pap și tipografie, iar foile de hîrtie imprimată și cărțile se îngrămădesc fără încetare ca rumegătura și talajul unei scînduri străine și a unei rindele care nu aparține autorului iscălit pe sacul cu surcele. Ar fi de întrebat cu sinceritate autorii de cărți literare, didactice, filosofice și politice:

1 — De unde furați de preferință?

2 — Furați totul sau numai esențialul?

3 — Furați de la început la sfîrșit sau preferați metoda deandaratelui?

4 — Aveți emoții mari în timpul operației?

5 — E un furt propriu-zis și un furt inconștient; pe care credeți că-l preferați?

6 — Puteți da o expunere a plagiatului onest? Rugăm dezvoltări și observații personale, în vreme ce mîna pipăie pe întuneric ușa cea mai potrivită a personalității dv. Cîte chei false purtați în buzunar?

Publicul ar învăța să scrie, învățînd să citească", arată, în final, marele mînuitor al biciului literar.

MIHAIL SADOVEANU

Textul, integral, al răspunsului dat de Mihail Sadoveanu: „În viață am două principii călăuzitoare: întîi, că trebuie să fiu om și apoi, scriitor. Cred în două poezii ale vieții: în poezia scrisului și în poezia muncii. Și mai cred că scriitorul trebuie să fie într-un permanent contact cu viața, cu durerile ei, cu bucuriile, cu înfrîngerile ei. Dacă cred că arta trebuie să moralizeze? Nu. Hotărît, nu. Dar nu mai puțin am credința că ea, rămînînd într-un cerc de strictă estetică, este cu atît mai binevenită cu cît demonstrează năzuințele omenirii spre mai bine. Nu admit și nu înțeleg «arta» infiltrată de pedantism sociologic și care — fatal — nu poate fi decît de un sec și repugnant didacticism. Cu atît mai puțin aș da în mîinile copiilor mei de 15 ani acele opere de clinică și patologie, care demoralizează numai și nu au nimic comun cu arta. Ceea ce nu însemnează că un adevărat creator nu poate fi capabil ca, dintr-un subiect scabros, să ne ofere, printr-un personal proces de alhimie, o carte înaltă. Eu — ce vrei — sînt încă un om sănătos! Așa încît, în ceea ce am scris pînă acum și în ceea ce voi scrie, am căutat și voi căuta să păstrez un contact firesc cu viața nedenaturată și cu frămîntările ei. Aceleași principii le-am plasat și în noul meu roman **Domnița Ruxandra**".

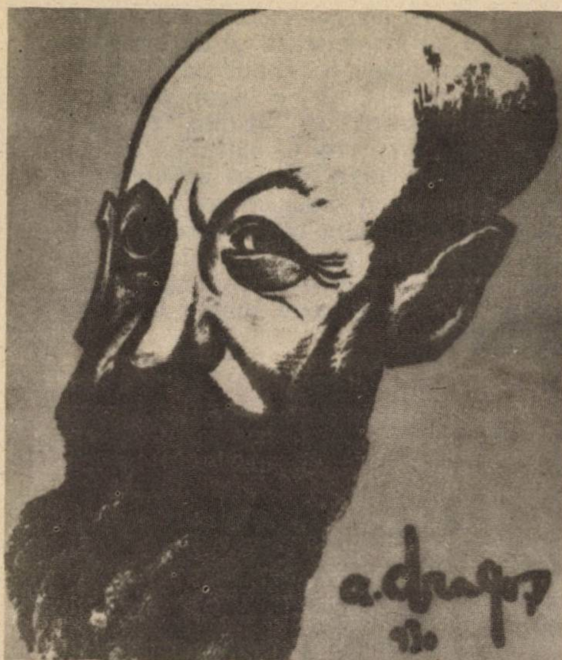
1935

CEI MAI MARI ORATORI



BARBU ȘTEFĂNESCU-DELAVRANCEA

AM ÎNTREPRINS și eu o anchetă, printre oamenii politici, punîndu-le întrebarea: — Care sînt cei mai mari oratori ai noștri? Răspunsurile, adunate zi



N. Iorga - de A. Dragoș (1930)



N. Titulescu - de A. Dragoș (1930)

de zi, cu preferință de la deputați și de la senatori, au venit greu, întrebarea fiind dificilă din punct de vedere al apartenenței politice a fiecăruia. Am putut stabili totuși un clasament, pe care l-am publicat în „Gazeta", la 17 iulie 1935:

Octavian Goga: — Nu prea gust oratoria post-belică, așa că despre oratorul cel mai bun nu mă pot pronunța. În trecut, cel mai mare orator a fost Delavrancea.

Grigore Iunian: — Cel mai mare orator al nostru este unul și singurul — domnul profesor Nicolae Iorga.

Voicu Nițescu: — Nu mă pot pronunța asupra unuia singur. Avem doi mari oratori — Nicolae Iorga și Nicolae Titulescu.

Gh. Ionescu-Sisești: — Socotesc drept cei mai mari oratori ai noștri pe domnii Nicolae Iorga și Nicolae Titulescu.

N. Vasilescu-Karpen: — Pun în primul rînd al oratoriei pe domnul Nicolae Titulescu.

Al. Valjean: — Consider ca un strălucit orator de toate genurile pe domnul profesor Nicolae Iorga, care are cea mai variată gamă și un rezervor imens de resurse orale.

Concluzia anchetei, luînd în considerație și cele peste o sută de răspunsuri ale deputaților și senatorilor: Nicolae Iorga și Nicolae Titulescu sînt cei mai mari oratori ai noștri.

Un documentar de
ION MUNTEANU



LITERATURĂ

■ EDWARD ALBEE — RAFAEL ALBERTI — SAN ANTONIO — HEINRICH BÖLL — JORGE LUIS BORGES — JULIO CORTÁZAR — JOSÉ CORTI — CARLOS FUENTES — WILLIAM GOLDING — ARTHUR MILLER — LUIGI PIRANDELLO — J.B. PRIESTLEY — UMBERTO SABA — FRANÇOISE SAGAN — LEONARDO SCIASCIA — GEORGES SIMENON — TATIANA TOLSTOI — JOSE LUIS DE VILALLONGA — TENNESSEE WILLIAMS



EDWARD ALBEE

„CÎND MERG BINE, PIESELE MELE PAR SĂ SEMENE CU NIŞTE BUCĂŢI MUZICALE“



Întrebare: De ce v-aţi hotărît să vă faceţi dramaturg? Scriaţi poezii, fără prea mult succes, şi apoi, deodată, v-aţi apucat să scrieţi o piesă, **Poveste de la grădina zoologică.**

Albee: Păi, cînd aveam şase ani, am stabilit nu ceea ce **aveam** să fiu, ci, cu modestia mea obişnuită, că **sînt** scriitor. Aşadar, am început să scriu versuri cînd aveam şase ani şi m-am oprit cînd aveam 26, pentru că mergeau ceva mai bine, dar nu grozav. La 15 ani, am scris şapte sute de pagini dintr-un roman incredibil de prost — e o carte nostimă, care îmi place încă grozav. Apoi, la 19 ani, am scris vreo două sute de pagini dintr-un alt roman, dar nici ăla nu era prea bun. Eram încă hotărît să ajung scriitor. Şi, întrucît eram scriitor, şi aveam 29 de ani, şi nu izbutisem cine ştie ce ca poet, şi nici ca romancier, m-am gîndit să încerc să scriu o piesă care a ieşit ceva mai bine, se pare.

Î: În legătură cu **Poveste de la grădina zoologică:** dibăcia construcţiei, şi puterea ei, şi succesul ei ulterior au constituit pentru dv. o supriză şi o revelaţie?

Albee: Pe mine mă interesează multe lucruri, dar nimic nu mă surprinde în mod deosebit. Nu pentru că aş fi luat-o drept bună din capul locului, nu pentru că aş fi crezut că o să fie o piesă ingenioasă şi puternică. Nu fac nici un fel de aprecieri spunînd că piesa este excelentă sau dimpotrivă. Ceea ce a constituit într-adevăr o **surpriză** pentru mine era faptul că o scrisesem. Nu uitaţi că de multă vreme observam o serie întreagă de oameni şi îi ascultam. Bănuiesc că era vorba de o perioadă de asimilare. Singura mea reacţie a fost: „Aha! Vasăzică aşa o să meargă lucrurile, da?“ Asta a fost reacţia mea.

Î: În momentul de faţă cred că vestea cea mare în legătură cu dumneavoastră

■ *Dramaturgul american EDWARD ALBEE (născut la Washington în 1928) a studiat literatura şi s-a pregătit pentru o carieră de dramaturg începută în anii '60. De la* **Poveste de la grădina zoologică** *(1963) şi mai ales* **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** *(1964) a devenit reprezentantul principal al variantei americane - mai sumbră şi mai aspră - a teatrului absurd.*
Şi în alte piese ale sale - **Moartea lui Bessie Smith** *(1960),* **Visul american** *(1961),* **Micuţa Alice** *(1965) etc. - realismul se împleteşte cu fantezia într-un atac necruţător împotriva sterilităţii spirituale şi a ipocriziei, dar şi împotriva conformismului şi blîndeţii curente, creînd tragedia profundă a alienării.*

ar fi succesul filmului **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** S-ar părea că aranjamentele în vederea turnărilor s-au făcut greu, dar pînă la urmă le-aţi aprobat.

Albee: Cînd cinematografia a cumpărat piesa, aveam oarecari temeri în privinţa perspectivelor. Presupuneam că or s-o angajeze pe Doris Day, şi, eventual, pe Rock Hudson. Temeri chiar şi în privinţa distribuţiei efective... În special din pricina lui Elizabeth Taylor. Nu mă speria deloc ideea de a-l vedea pe Richard Burton în film, dar mi se părea destul de ciudat ca Elizabeth Taylor, care n-avea decît treizeci şi ceva de ani, să joace rolul unui femei de peste cincizeci.

Î: La un moment dat eraţi îngrijorat şi în privinţa regizorului, Mike Nichols.

Albee: Eram nedumerit de ce au ales un om care nu mai făcuse nici un film pînă atunci şi a cărui reputaţie se baza pe regizarea farselor pe Broadway — de ce l-au ales tocmai pe el ca să ecranizeze o piesă serioasă. Cred că am aflat răspunsul: fiind inocent în acest domeniu, nu ştia cum să facă greşelile obişnuite. Mai aveam o serie de alte motive de îngrijorare. Ştie toată lumea ce se întîmplă cu un scenariu cînd ajunge la Hollywood. Cînd am văzut acolo filmul, cu vreo două-trei luni înainte de a fi dat pe piaţă, m-a uluit şi m-a cucerit total, bănuiesc că în mare parte datorită reliefului pe care-l avea. Dar, mai mult decît atît, am descoperit că nu se scrisese nici un fel de scenariu, că păstraseră piesa aproape cuvînt cu cuvînt. Doar vreo două-trei tăieturi, ici-colo. Şi vreo cîteva simplificări exagerate.

Î: Simplificări exagerate?

Albee: Da, am să vă explic peste o clipă. Ernest Lehman, care apare pe generic ca scenarist, a scris în total vreo 25 de cuvinte. Mi s-au părut de-a dreptul teribile. Aşa că de fapt n-a fost nici un fel de scenariu şi asta m-a încîntat. În ceea ce mă privea, reprezenta o treime din bătălie. Deci asta a fost prima încîntare pentru mine — că piesa a fost fotografiată cuvînt cu cuvînt. Nu vreau să spun că a fost fotografiată mişcare cu mişcare. Camera de luat vederi n-a rămas la 12 metri de actori şi filmările nu s-au făcut pe un singur platou, filmul avea destulă mişcare. Mişcarea şi jocul sînt perfect cinematografice; de fapt, e vorba chiar de un film. Există anumite filmări, prim planuri, o serie întreagă de lucruri pe care nu le poţi face pe scenă. Şi, apoi, a doua încîntare pentru mine, după ce am descoperit că piesa este intactă, a fost să apreciez că regizorul, Mike Nichols, a înţeles nu numai piesa, intenţiile mele (din nou cu vreo cîteva simplificări exagerate). Mai mult decît atît, părea să fi înţeles modul de utilizare şi foloasele camerei de luat vederi şi ale specificului cinematografiei — şi aceasta încă de la debutul său. În al treilea rînd, eram încîntat că Elizabeth Taylor reuşeşte perfect să-şi îndepărteze imaginea de tînără frumoasă şi să facă mult mai mult decît face de obicei prin filme. Şi restul distribuţiei s-a dovedit mai mult sau mai puţin la înălţime — Dennis şi Segal. Am oarecari obiecţii faţă de interpretarea lor, dar sînt întru totul minore, în comparaţie cu ceea ce s-ar fi putut întîmpla. Am constatat că au realizat un film straşnic de bun.



Elizabeth Taylor şi Richard Burton în filmul regizorului Mike Nichols, realizat după piesa lui Albee, Cui i-e frică de Virginia Woolf (1966)

Î: În general s-ar părea că sub forma ecranizării piesa este mai bine înţeleasă de criticii cinematografici decît a fost înţeleasă de criticii teatrali. E oare posibil ca aceste simplificări exagerate de care vorbeaţi, şi pentru care-l ţineţi de rău pe Mike Nichols sau pe altcineva, să fi determinat claritatea mult sporită a

piesei în versiunea filmată?

Albee: Presupun și eu că, dacă simplifici lucrurile, le faci mai ușor de înțeles. Dar fără să țin pe nimeni de rău, aș zice că a existat totuși o hiper-simplificare, pe care o regret într-o oarecare măsură. De exemplu, ori de cîte ori în piesă se întîmplă ceva atît pe plan afectiv, cît și pe plan intelectual, în film constat că numai aspectul afectiv e vizibil. Substratul intelectual nu e la fel de clar. În film am constatat că jocurile de dragoste și ură pe care le joacă George și Martha, aprecierea și delectarea intelectuală a fiecăruia dintre ei față de izbînzile celuilalt, nu apar niciodată cu aceeași pregnanță ca în piesă. Adeseori — și presupun că așa se întîmplă în cele mai multe piese ale mele — oamenii fac diverse lucruri pe două sau trei planuri în același timp. În filmul **Cui i-e frică de Virginia Woolf?** am constatat că din cînd în cînd, a dispărut un nivel — dacă nu chiar două. La sfîrșitul filmului, de exemplu, odată cu dezvăluirea inexistenței copilului și a distrugerii lui, importanța intelectuală a ficțiunii nu este pusă în evidență așa de clar cum ar trebui. În film, importanța intelectuală nu se apropie niciodată de relevanța **afectivă** pe care ficțiunea o are pentru personaje. După părerea mea, cele două aspecte ar trebui să meargă mînă-n mînă, dar, vedeți, asta ar însemna să fiu cîrcotaș. De fapt, filmul e foarte bun.

Î: Dar, în treacăt fie spus, cum v-a venit în minte titlul piesei?

Albee: Exista o cîrciumă pe strada nr. 10 din New York, cam între bulevardul Greenwhich și Piața Waverly, care și-a tot schimbat numele și firma — și în cîrciuma asta aveau, jos, în salonul-bar, o oglindă mare pe care unul sau altul dintre clienți mai scria cîte ceva. Într-o seară, cam prin 1953... ba nu, cred că era prin 1954, — cu mult înainte ca vreunul dintre noi să fi făcut mare lucru în viață — tocmai beam o halbă, cînd am văzut pe oglinda asta că cineva scrisese — cu săpun, bănuiesc — „Cui i-e frică de Virginia Woolf?" Cînd m-am apucat să scriu piesa, mi-a revenit în minte această inscripție. Și firește, cui i-e frică de Virginia Woolf înseamnă de fapt cui i-e frică de lupul ăla mare și rău... cui i-e frică să trăiască viața fără false iluzii. Și așa mi s-a părut mie că e o glumă destul de potrivită pentru intelectuali, o glumă tipic universitară. [...]

■

Î: Unii critici au spus că în general piesele dumneavoastră nu au nici o temă; alții zic că ați început să tociți de tot aceeași temă cam subțirică; și iarăși alții susțin că atacați cîte o temă nouă cu fiecare piesă.

Albee: În fiecare an, mă retrag în camera mea cam trei-patru luni, și scriu. Nu dau prea multă atenție felului în care piesele se înrudesc între ele din punct de vedere tematic. Mi s-ar părea un lucru prea periculos, pentru că în teatru ești și așa destul de stînjenit, paralizat de conștiinciozitate, chiar și fără să mai plănuiești lucrurile dinainte sau să te preocupi de relația tematică dintre o piesă și cea următoare. Dramaturgul speră doar că se naște o piesă și că va fi interesantă — și cam asta e totul, cred eu.

Î: Adeseori ați vorbit în sensul că legătura dumneavoastră cu muzica v-a influențat mult scrisul pentru teatru. Ați putea explica mai pe larg?

Albee: Mi-e foarte greu. Incă din copilărie sînt legat într-un fel sau altul de muzica serioasă. Și cred — sau mai degrabă simt — că există o relație — cel puțin în scrisul meu — între o structură dramatică, forma, și sunetul, și conturul unei piese și, pe de altă parte, structura echivalentă din muzică. Bineînțeles, ambele mînuiesc sunete, precum și idei, teme. Constat că atunci cînd piesele mele merg bine, par să semene cu niște bucăți muzicale. Dar dacă ar fi să intru în amănunte, n-aș prea izbuti. E vorba pur și simplu de o senzație pe care o am.

Î: Ce dramaturgi contemporani admirați în mod deosebit? Care vi se pare că v-a influențat în special, și în ce fel?

Albee: Singurul dramaturg în viață pe care-l admir fără rezerve este Samuel Beckett. În privința tuturor celorlalți am tot felul de sentimente ciudate. Sînt o serie de dramaturgi contemporani pe care-i admir enorm, dar înrîurirea e altceva. Opera lui Brecht o admir foarte mult. Îmi place o mare parte din ceea ce a scris Tennessee Williams. Admir unele din piesele lui Jean Genet. Opera lui Harold Pinter. [...] Dar, în privința

influenţei, întrebarea e dificilă. Am citit şi am văzut sute de piese, mergînd de la Sofocle pînă în zilele noastre. Ca dramaturg, îmi închipui că, într-un fel sau altul, am fost influenţat de fiecare piesă cu care am venit în contact. Influenţa e o chestiune de selecţie — atît acceptarea cît şi respingerea.

Î: În foarte multe articole se pomeneşte de influenţa exercitată asupra dumneavoastră — fie direct, fie prin osmoză — de către „teatrul cruzimii". Ce sentiment vă inspiră acest teatru — sau teoriile lui Artaud în general?

Albee: Permiteţi-mi să vă răspund în felul următor: Acum vreo patru ani am făcut — spre propria mea distracţie — o listă a dramaturgilor, în speţă a celor contemporani, de care susţin criticii că aş fi fost influenţat. Am găsit douăzeci şi cinci. Printre ei se numără şi cinci dramaturgi a căror operă n-o cunoşteam, aşa că i-am citit şi pe aceştia şi, într-adevăr, **acum** pot spune, bănuiesc, că am fost influenţat de ei. Problema este că oamenii care scriu aceste articole găsesc asemănările inevitabile între oamenii aparţinînd aceleiaşi generaţii, aceluiaşi secol şi aceleiaşi planete, — şi pe urmă îi grupează laolaltă.

Î: Ideea este că influenţa putea să nu fie exercitată direct prin Artaud, ci, aşa cum am spus, eventual prin osmoză.

Albee: Am fost influenţat de Sofocle şi Noel Coward [...]

Î: Data fiind experienţa pe care aţi avut-o cu **Micuţa Alice** — zarva criticilor, şi diferitele interpretări, şi toate celelalte —, dacă ar fi să vă aşezaţi şi să rescrieţi piesa aceea, credeţi că ar ieşi complet altfel?

Albee: Greu de spus. Se întîmplă un lucru curios. La mai puţin de un an după ce scriu o piesă, uit total felul cum am scris-o. Şi chiar dacă aş vrea, n-aş putea s-o revizuiesc sau s-o rescriu. Pînă în punctul respectiv, sînt atît de adînc cufundat în experienţa scrierii piesei, atît de preocupat de natura ei, încît nici nu sînt în stare să văd ce defecte ar putea avea. Singurul moment de obiectivitate clară pe care-l pot prinde este cel al ardorii critice — al ardorii autocritice, în plin proces de scriere. Uneori mi se pare că experienţa unei piese ia sfîrşit pentru mine în momentul cînd am terminat-o de scris. Dacă n-ar fi nevoie să-mi cîştig existenţa, nici nu ştiu dacă mi-aş trimite piesele la teatre, în vederea jucării lor. În decursul celor două, trei sau chiar patru luni cît îmi ia scrierea unei piese, constat că realitatea ei este infinit mai vie pentru mine decît ceea ce trece drept realitate. Sînt infinit mai adînc implicat în realitatea personajelor şi a situaţiei lor, decît în viaţa cotidiană. Implicarea este teribil de intensă. Constat că în cursul zilei în care scriu, după trei sau patru ore de muncă intensă, am o durere îngrozitoare de cap şi trebuie să mă opresc. Implicarea, atît creatoare cît şi autocritică, este atît de intensă, încît trebuie s-o întrerup.[...]

Î: Cu alte cuvinte, vreţi să spuneţi că un critic ar trebui să separe ceea ce consideră el a fi substanţa tematică a unei piese de reuşita sau nereuşita autorului în prezentarea acestei substanţe.

Albee: Da, lucrul e foarte simplu. Iar criticii care procedează altfel sînt proşti şi periculoşi, chiar distrugători. Cred că nici nu se mai poate discuta despre asta.

Spicuiri din presa britanică:

Din „Morning Telegraph":

„Am petrecut cîteva zile într-un azil de boli mintale şi m-am simţit exact ca acasă", a declarat deputatul Cristopher Mayhew la o întrunire a Asociaţiei pentru promovarea sănătăţii mintale.

Din „Newcastle Chronicle":

Acum o lună, în faţa unui fort de la Lisabona, o sentinelă a împuşcat mortal un băiat de 12 ani. Soldatul a raportat că băiatul nu a răspuns la somaţia sa prin întuneric. Aseară autorităţile militare au efectuat reconstituirea incidentului. Un civil, Carlos Chaves, în vîrstă de 33 de ani, a jucat rolul băiatului şi a fost şi el împuşcat mortal.

Din „Newsday"

Acest cartier agreabil şi liniştit cu cîini şi copii care merg pe biciclete.

Societatea Internaţională a Clarvăzătorilor a trebuit să-şi amîne întrunirea de săptămîna viitoare datorită unor împrejurări neprevăzute.

Selectate de Andrei BANTAŞ

■

Î: Dumneavoastră ați spus că, tocmai prin procesul propriu-zis al scrierii, ajungeți în cele din urmă să cunoașteți tema piesei dumneavoastră. Uneori ați recunoscut că încă și atunci cînd ați terminat o piesă nu aveți o idee foarte precisă asupra tematicii ei. Cum rămîne cu asta?

Albee: Firește că nici un scriitor care e cît de cît bun n-o să se așeze în fața mașinii de scris, n-o să bage hîrtie în ea și n-o să înceapă să dactilografieze o piesă pînă cînd nu știe despre ce scrie; dar, în același timp, scrisul trebuie neapărat să fie un proces de descoperire. Descoperi lucruri despre care scrii. În oarecare măsură îmi pot închipui că o piesă este perfect încheiată în mintea mea — cel puțin în cazul meu — fără s-o știu, înainte de a mă așeza s-o scriu. Așadar, în sensul ăsta bănuiesc, a scrie o piesă înseamnă a descoperi ce este piesa. Întotdeauna constat că acesta e răspunsul cel mai bun care se poate da. Este o întrebare pe care o disprețuiesc și întotdeauna mi se pare că este mai bine să eviți răspunsul la o întrebare pe care o consideri o cotropire îngrozitoare a intimității tale — genul de intimitate ferită de intruși, pe care trebuie să și-o păstreze un scriitor. Dacă dai dovadă de prea multă intelectualitate și cercetezi cu prea multă atenție procesul de creație, se prea poate ca el să se evaporeze, să dispară. Nu numai că e foarte greu să vorbești despre el, dar e și periculos. Cunoașteți probabil străvechea poveste despre — cred că e o fabulă de Esop, sau poate că nu, poate e un basm chinezesc — despre animalul foarte isteț care a văzut un miriapod și nu i-a plăcut. Cînd i-a spus: „Dumnezeule, dar e uluitor și minunat cum poți să umbli cu toată grămada aia de sute și sute de picioare ale tale. Cum izbutești? Cum le pui în mișcare în felul ăsta?“ Miriapodul s-a oprit, a cugetat și a răspuns „Păi, ridic primul picior din stînga, din față, și pe urmă...“ Și, tot cugetînd așa o vreme la ce face, s-a trezit că nu mai poate umbla deloc.

Î: Și cît de mult durează procesul acesta de meditație asupra unei piese?

Albee: De obicei mă gîndesc la o piesă vreme de șase luni pînă la un an și jumătate, înainte de a mă așeza la masa de scris.

Î: Adică o concepeți toată, sau...?

Albee: Mă gîndesc **la** ea. Deși sînt adeseori acuzat că niciodată nu concep lucrurile în ansamblu, mă gîndesc la piesă. E adevărat, nu încep cu o **idee** pentru o piesă — cu alte cuvinte o teză în jurul căreia să construiesc lucrarea dramatică. Dar știu o mulțime de lucruri despre natura personajelor. Știu o mulțime de lucruri despre mediul în care trăiesc ele și, într-o oarecare măsură, știu cam ce-o să se întîmple în piesă. Abia cînd mă așez s-o scriu descopăr exact ce-o să spună personajele, cum o să treacă dintr-o situație în alta. Exact cum o să se comporte în cadrul situației respective pentru a produce rezultatul dinainte stabilit... Dacă n-aș proceda așa, n-aș fi în stare să le las personajelor suficientă libertate de expresie pentru a le face tridimensionale. Aș scrie un tratat, nu o piesă. De obicei, la mine scrisul înseamnă așezarea în fața mașinii de scris la un an sau ceva mai mult din momentul în care am început să gîndesc și scriu o ciornă destul de repede. O recitesc. Fac cîteva corecturi în creion, acolo unde mi se pare că n-am găsit ritmul potrivit la cîte o replică, de exemplu, și apoi rescriu tot textul. Cînd îl copiez pe curat, descopăr că poate mai e de adăugat o replică sau două. Se mai modifică pe ici — pe colo cîte ceva, dar nu mare lucru. De obicei, ceea ce aștern prima dată pe hîrtie e textul cu care intru în repetiții; majoritatea operațiilor de selecție și decizie s-au efectuat înainte de a mă așeza la mașina de scris.

Î: Ați putea descrie genul de reflecții obișnuite în mintea dumneavoastră? Adică, se desfășoară scene întregi în imaginație, sau procesul este atît de adînc cufundat în subconștientul dumneavoastră, încît nici nu vă dați seama ce se petrece?...

Albee: Descopăr că mă gîndesc la o piesă, ceea ce reprezintă primul semnal conștient că se încheagă un nou text dramatic. Cînd îmi dau seama că piesa prinde contur în mintea mea, înseamnă că ea a ajuns deja la un anumit stadiu de dezvoltare. Unii mă mai întreabă: „Ei, ce ai de gînd să scrii după piesa

următoare?" și, deodată, mă trezesc spunînd spre propria mea uimire: „Ei, o piesă despre cutare, o piesă despre cutare", lucru la care pînă atunci nici nu mă gîndisem măcar. Așadar, e evident că o serie de reflecții se fac anterior și nu știu dacă termenul potrivit în cazul de față este subconștient sau inconștient. Oricum o fi, majoritatea travaliului acolo se produce. Și această perioadă poate să meargă vreme de luni de zile sau — în cazul piesei pe care sper s-o scriu la vară, **Înlocuitorul oratorului** — e vorba de un proces care s-a desfășurat timp de trei ani și jumătate. Uneori mi se întîmplă să scot la suprafață piesa — în mintea conștientă — ca să văd cum progresează, cum se dezvoltă. Și dacă personajele încep să capete contururi tridimensionale, cu atît mai bine. De la un anumit punct înainte, fac experiențe ca să văd cît de bine îmi cunosc personajele. Improvizez ceva și le testez într-o situație de care sînt aproape sigur că **n-o să apară** în piesă. Și dacă ele se comportă destul de natural, în această situație improvizată, își creează propriul lor dialog, și se poartă așa cum socot eu că e în firea lor, atunci bănuiesc că am împins piesa destul de departe ca să mă pot așeza s-o scriu.

Î: Asta se întîmplă cînd știți că piesa a trecut prin acest proces „subconștient" și e gata să iasă la iveală?

Albee: Nu neapărat. Se întîmplă cînd mă trezesc dactilografiind-o.

Î: Asta nu e un răspuns.

Albee: Ba de fapt este. Există un moment potrivit pentru a te așeza în fața mașinii de scris [...] Cred că eu mă așez în fața mașinii atunci cînd e momentul să mă așez în fața mașinii de scris. Asta nu înseamnă neapărat că nu s-a produs nici o muncă în momentul cînd, în sfîrșit, mă așez la mașină și-mi scriu piesele într-o viteză care pare să-i îngrozească pe toți detractorii mei, și pe jumătate dintre susținători... E o muncă **grea,** și toată munca asta o fac singur. Și totuși, cunosc dramaturgi cărora le place să se amăgească singuri, susținînd că personajele lor sînt atît de bine închegate, încît pur și simplu le preiau lor munca. Chipurile personajelor determină structura piesei. Bănuiesc că vor să spună doar că mintea inconștientă și-a îndeplinit misiunea atît de complet încît piesa nu mai trebuie decît să fie filtrată prin mintea conștientă. Dar mai rămîne multă muncă de făcut — și rămîn descoperiri de făcut, ceea ce reprezintă și partea plăcută a lucrului. E un fel de prunc pe care-l poartă femeia în pîntece, și, ca să împing această idee mai departe, sînt prea puțini oameni care poartă un astfel de prunc și care și-ar putea aminti cu precizie momentul conceperii lui — dar descoperă cu timpul că vor avea un copil — și cam tot așa stau lucrurile și cu descoperirea că ai conceput o piesă.

(Interviu acordat lui WILLIAM FLANAGAN - din **Writers at work,** *Viking Press, New York, Third Series, 1965)*

Prezentare și traducere de ANDREI BANTAȘ

CEL MAI LUNG...

...desen din lume a fost creat în Finlanda de către 3605 oameni. Opera de artă, care va fi înregistrată în Cartea Recordurilor, are 1,5 km lungime, o dimensiune de 500 mp și o greutate de peste 100 de kilograme.



CU RAFAEL ALBERTI LA 80 DE ANI



Benjamin Prado: Ai intrat în poezie prin Premiul național de literatură. A fost o întîmplare, cum s-a mai spus?

Rafael Alberti: O întîmplare... Da, am început să scriu, surprinzîndu-mă și pe mine însumi, pentru că eu eram pictor, pictor adevărat, nu amator, și începeam pe atunci să mă interesez de toate formele de expresie plastică: voiam să văd cum funcționează culorile și, ceea ce am și făcut de altfel mai tîrziu, să pictez cuvinte. Și, fără să-mi dau seama, am început să scriu versuri. Am scos prima mea carte **(Marinero en tierra)** și cineva m-a sfătuit să mă prezint cu ea la un concurs de poezie care se ținea pentru prima dată în Spania. Mă gîndeam: cine să mă premieze pe mine, cînd toată lumea știe că sînt pictor? Surpriza a venit trei luni mai tîrziu... Premiul a fost binevenit, pentru că aveam multe îndoieli, nu știam dacă ceea ce făceam era bine sau rău [...]

B.P.: Următoarele două cărți au marcat o cotitură sensibilă.

R.A.: Da și nu. Sigur, **Cal y Canto** era ceva diferit, coincidea cu perioada în care o serie de poeți începusem o adevărată campanie de apărare a lui Góngora — poet prezentat ca un corupător

■ *Bine cunoscut cititorului român grație frecventelor traduceri din poezia sa de inspirație populară și suprarealistă, reprezentant strălucit al faimoasei generații poetice de la '27 – generația lui Federico Garcia Lorca –, marele poet spaniol* **RAFAEL ALBERTI** *s-a născut în 1902, la Puerto de Santa Maria, în golful Cádiz. Volumele cele mai cunoscute sînt* **Marinero en tierra, El alba del alheli, Cal y Canto Sobre los Angeles, Madrid, capital de la gloria, A la pintura, El poeta en la calle.** *În 1955 face o lungă călătorie într-o serie de țări socialiste – printre care și România – după care scrie* **Primăvara popoarelor (La primavera de los pueblos).** *A tradus, împreună cu Maria Teresa León, din poezia lui Eminescu.*

de limbă —, dar asta nu înseamnă că devenisem poeţi gongorici, şi asta se poate demonstra cu cărţile noastre pe masă.

B.P.: **El poeta en la calle** (Poetul în stradă) este una din cărţile tale reprezentative. Este vorba aici de o artă pusă în slujba unei cauze?

R.A.: Într-adevăr, aşa simţeam eu, că în stradă era ceva bun, puternic şi frumos, pe care l-am cîntat nu numai eu, ci şi toţi poeţii spanioli de la Machado la Aleixandre.

B.P.: Ce era atunci un poet?

R.A.: Îţi voi răspunde cu o frază genială a lui Baudelaire despre poeţi: „Îmbătaţi de dragoste, de poezie, de adevăr sau de vin. Aveţi grijă să nu vă treziţi niciodată!" Asta trebuie să fie un poet.

B.P.: Şi a venit exilul [...] şi obsesia întoarcerii în ţară, care transpare în toate textele scrise timp de peste 30 de ani.

R.A.: Dacă aş fi plecat de bună voie, ştiind că mă pot întoarce oricînd, n-ar fi existat drama, angoasa. Dar cînd ştii că nu poţi s-o faci, pierderea rădăcinilor are o valoare imensă [...]

B.P.: Ultima ta carte este un jurnal poetic, nu?

R.A.: Într-un fel, este un jurnal foarte direct, foarte real, în care nu mi-am impus nici un fel de restricţii şi care înregistrează toate întîmplările cotidiene; cum e să-ţi fie somn şi să nu poţi dormi, cum e să te simţi nenorocit sau fericit, în singurătatea unei camere, în compania unei biciclete medicale, în fine, tot ce mi s-a întîmplat pe parcursul acestei agitate vieţi pe care o duc, zburînd mereu dintr-un loc în altul (à propos, scriu o **Carte a văzduhului**)... Şi o să continui, nu închei încă această etapă de cometă rătăcitoare, pentru că, atunci cînd o voi face, voi muri sau mă voi transforma într-un poet plictisit şi plicticos.

Şi mai am atîtea de scris! În fiecare zi văd atîtea lucruri despre care merită să scrii! Mai şi pierd — uite, acum nu găsesc un poem dedicat cometei Haley, care trebuie să reapară, şi asta e foarte important pentru mine, pentru că am văzut-o cînd eram copil şi acum reapare la sfîrşitul sau semisfîrşitul vieţii mele. Cînd am văzut-o atunci, a fost ceva divin, coada ei umplea tot golful Cádiz... Era enormă...



Rafael Alberti în anii exilului

B.P.: Să ne întoarcem la carte. Este cea mai sinceră dintre toate?... Spui tot?

R.A.: E de fapt o poezie extra-poetică, nu re-creez nimic. Dar à propos de

---

* *In urmă cu 60 de ani, obţinea Premiul naţional de literatură pentru cartea sa* **Marinar pe uscat** *(din juriu făceau parte Antonio Machado, Gabriel Miró, Ramón Menêndez Pidal). Au urmat vreo 30 de cărţi de poezie, 11 piese de teatru, amintiri. Recent, a apărut în Spania* **Versos sueltos de cada día,** *un fel de jurnal poetic al ultimilor ani, culegere de versuri care se vor simple fotografii, simple instantanee lirice ale prezentului asaltat de trecut, totul scris într-un ton teribil de sincer şi de direct, cu acea „voce vie al cărei ecou/ e-n stare să ridice marea în valuri", cu acea «mereu neobosită şi oarbă iubire/ mai presus de moarte..." – am citat dintr-unul din poemele cărţii.*



Rafael Alberti și José Ortega y Gasset

sinceritate, îmi aduc acum aminte de „Confesiunile“ lui Rousseau — zice el în primele pagini: „asta o să fie prima carte în care o să povestesc lucrurile cele mai profunde și secrete ale unei vieți“. Începe să povestească și, mai încolo, pe la pag. 30, spune: „văd că e imposibil să spui o serie de lucruri din viața unui om“...

B.P.: Ți-a fost acordat recent titlul de **Doctor Honoris Causa** al Universității din Toulouse, și guvernul francez te-a decorat...

R.A.: Și m-am bucurat, deși mi se pare prea mult pentru mine, care n-am nici bacalaureatul. Cred că oameni cu o formație culturală mai solidă și mai importantă decît a mea ar merita-o în mai mare măsură.

B.P.: În Spania ești un poet rău tratat?

R.A.: Nu, nu. Pînă acum m-au propus de doua ori pentru Academie, dar nu pot... Acolo se cere o formație culturală... Nu mă văd. Nu e pentru mine.

B.P.: Și Premiul Nobel, într-o zi?

R.A.: Nu. Uite, mă întrebai dacă mă consider rău tratat. Dar aproape toți poeții spanioli au murit în exil: León Felipe, Luis Cernuda, Juan Ramón Jiménez... În fond, sînt un privilegiat. Sînt aici, lumea mă recunoaște pe stradă... Revenind la Nobel, am fost propus în anul în care i s-a decernat lui Vicente Aleixandre (1977, n.n.). Jumătate din juriu era pentru mine, dar am avut norocul să-mi prezint candidatura pentru a fi deputat de Cádiz și... am rămas cu buzele umflate!

(Din Cuadernos Hispanoamericanos, nr. 399/sept. 1983)

Prezentare și traducere de
CORNELIA RĂDULESCU

SAN ANTONIO, SÎNTEŢI UN SCRIITOR?

— Care este, după dv., definiţia literaturii?

— Ei, bine, n-aş zice că vă pierdeţi timpul. Aţi pus punctul pe i. Nu sînt omul definiţiilor, sînt prea impulsiv.

— Atunci: pentru dv. există o diferenţă clară între literatură şi nonliteratură?

— Bineînţeles. Sigur că există o literatură bună şi una proastă. În acest caz, literatura proastă mai este ea literatură? Trebuie să cădem de acord unde începe literatura? Toate lecturile care mă interesează corespund pentru mine literaturii... Cineva are ceva să-mi spună. Din momentul în care receptez uşor mesajul său şi totul se desfăşoară bine, consider că este vorba de un act literar. Intru în jocul cuiva care a folosit cuvinte pentru a mi se adresa. Mi-a creat o stare emoţională. Aceasta este literatură. Boileau şi Narcejac, însă, nu vor fi niciodată Balzac.

— De ce?

— Pentru că există tabuuri şi pentru că este de presupus, de asemeni, că Balzac are totuşi alt suflu decît Boileau — Narcejac. Spun asta, dar ador genul Boileau — Narcejac şi îi citez pentru că găsesc cărţile lor foarte reuşite.

— Dar Balzac a scris şi romane poliţiste.

— Da, şi pentru asta îl compar cu Boileau şi Narcejac. A scris romane poliţiste uimitoare ca suflu şi stil. Dovadă: au străbătut deja un secol.

— Faptul că un autor rezistă secolelor e o dovadă că el face literatură?

— Constat acest lucru, şi trebuie să-l admitem. Este aproape ca proba la operaţia de înmulţire. Iată: Mauriac, nu mă interesează Mauriac, dar ceasul său de glorie va reveni, poate. Toţi aceşti Morand, Giraudoux, toţi aceşti mari literaţi din adolescenţa mea vor reapărea, poate. Longevitatea este un criteriu, chiar dacă nu-mi face totdeauna plăcere. În schimb, sînt oameni pe care i-am admirat mult, ca Marcel Aymé sau Giono, care poate că nu vor supravieţui. Vor muri de-a binelea...

— Dar San Antonio, care nu a suferit proba timpului, aparţine el literaturii?

— Oh! S-o luăm uşor. Nu eu trebuie să răspund la această întrebare. Cărţile cu San Antonio eu le comit, le scriu, asta e descărcarea mea. Nu pot să vă spun: „E bun, e bine..." Ar fi o insolenţă din partea mea. Dacă vreţi să vă spun sincer, mi se pare a fi o literatură destul de uşoară, destul de neglijentă, destul de superficială, cu cîteva sclipiri şi străfulgerări ale spiritului. Înainte de a avea o supă bună, romanele San Antonio trebuiesc bine strecurate. În orice caz, nu m-am apucat să scriu „San Antonio" spunîndu-mi: „Voi face literatură". Eu sînt un tip care strigă „Ajutor!" şi care

■ *FORMAT de buzunar, hîrtie mediocră, coperţi atractive, aproape 150 de cărţi deja apărute într-un ritm de 4 pe an şi vîndute în mai mult de 500 000 de exemplare fiecare: acesta este, pe scurt „fenomenul* **SAN ANTONIO**" *— pseudonim şi personaj. Truculentele aventuri ale comisarului seducător şi ale grasului Bérurier prezintă, chiar din dorinţa autorului, Frédéric Dard, ca şi a editorilor colecţiei „Fleuve Noir", toate aparenţele literaturii aşa zise de gară. Şi totuşi, stilul înflorat al lui San Antonio, uimitoarea libertate a tonului său, continua denunţare a prostiei, limbajul saturat de jocuri de cuvinte, calambururi, metafore insolite şi alte găselniţe reuşesc să captiveze chiar şi pe intelectuali. Nu se ascund să-l citească, ajungînd pînă la a-i consacra colocvii universitare. Oare, nu merg unii, pînă la a-l imagina pe Frédéric Dard într-un fotoliu la Academia Franceză? Or, aceasta înseamnă a nu-l cunoaşte îndeajuns*

vrea, în același timp, ca acest strigăt să fie melodios.

— Dar cînd ați început să publicați, unii intelectuali și-au dat seama că faceți literatură.

— Da, oameni ca Jean Cocteau sau Escarpit au spus: „Atenție, asta este literatură!" „De ce să ne ascundem, este literatură!"

— În consecință, Cocteau vă numea „scriitor de mîna stîngă" și spunea: „San Antonio este scriitura în relief, și un orb o poate citi cu degetele". Cît despre Escarpit, el a prezidat un colocviu universitar care vă era consacrat... pe scurt, sînteți considerat scriitor. Și, totuși, vă publicați romanele în serii de buzunar, de mare răspîndire, în tiraje fenomenale. În general, asta se numește literatură de gară.

— Am ajuns, în ce mă privește, la punctul esențial. Este adevărat că, dacă în urmă cu 15 ani luam hotărîrea de a uita tot ce înseamnă pentru mine confort, aș fi procedat altfel. Pentru că aici este nenorocirea: a vrea să trăiești bine... Se spune: „nu ai decît o viață și vrei să ți-o trăiești". Și, din momentul în care găsești un filon — recunosc este un filon — ei, bine, mergi mai departe. Dar dacă aveam destulă tărie să-mi spun: „voi scrie doar cînd voi avea plăcere", puteam să fac lucruri mult mai bune. Și, totuși, nu sînt sigur nici de asta pentru că eu nu scriu decît forțat, în izbucniri. Nu mă împlinesc cu adevărat decît atunci cînd sînt hărțuit. Gîndirea mea este haotică, are nevoie de „picioare în fund" pentru a o îmboldi.

— Scrieți pentru că editorul vă obligă să produceți 4 cărți pe an...

— Da, ceea ce este enorm: să înnegrești mii de pagini într-un an... Asta înseamnă a scrie adesea „dintr-un foc". Dar, în același timp, știi că aceste cărți trebuie să le scoți! Și asta trebuie să-mi facă în continuare plăcere, pentru că altfel sînt incapabil să scriu. Sînt cărți „San Antonio" în care nu mă simt în pielea mea pentru că m-am chinuit și le-am scris fără plăcere. Nu-i bine. Mi-e imposibil să fac așa două cărți, una după alta.

— Sînteți legat prin contract de colecția „Fleuve Noir"...

— Oh, da!

— Sînteți obligat prin contract să scrieți volume „San Antonio", cu tot ceea ce se subînțelege prin „scene tip"?

— Ah! nu, nu, nu. În această privință nu sînt constrîns. Pot spune editorului meu, de exemplu: „Nu voi mai scrie decît două pe an". Evident îmi va face mutre! Totuși eu fac ce vreau, nu poți constrînge pe cineva să scrie. Și, în orice caz, nu există rețetă fixă. Pot schimba rețeta mea, dacă vreau. Singura constrîngere este de a scrie un roman de aventuri, un roman polițist de preferință, sau de spionaj, cu toate variantele, și chiar de science-fiction. Trebuie să fie o literatură de divertisment, într-un cuvînt: de gară.

— Dar asta nu este prevăzut în contract, dv. decideți?

— Este un acord tacit. Pentru ce am scris **Y-a-t-il un Français dans la salle?** și **Les clés du pouvoir sont dans la boite à gants.** Tocmai pentru că aveam nevoie să scriu altceva decît romane polițiste. Am vrut să cobor din tren, să ies din gară și s-o pornesc la drum. Dacă mă ascultam, acum nu aș mai scrie decît cărți de acest gen. Și aș scoate un „San Antonio" pe an care ar semăna mai mult sau mai puțin cu celelalte.

Aventurile lui Tumelat, eroul din **Y-a-t-il un Français dans la salle?** pe care îl regăsim în **Les clés du pouvoir sont dans la boite à gants,** vor avea o continuare?

— Am făcut cu Tumelat două cărți, pentru că este un personaj care mi-a

---

pe acest om captivant, al cărui evident succes ascunde un caracter de o amară tandrețe, gata oricînd a-și bate joc de gloria literară. Propria sa recunoaștere îl amuză mai mult decît îl flatează și îl incită să recurgă la provocare: „Nu trebuie să te temi niciodată. A face mult nu înseamnă a face totul"- spune el. Refuzul literaturii nu este oare act literar prin excelență și un fel propriu de afirmare? Iată ce vom gîndi, poate, citind esențialul dintr-o convorbire realizată de **Marie-Geneviève Brochard** *și* **Norbert Doris,** *care-și pregătesc un doctorat „San-Antonio" la Sorbona.*



Frédéric Dard (San Antonio) împreună cu Jeanne Moreau în 1957

plăcut. Aș mai avea cîte ceva de spus, dar nu vreau să-l banalizez. Gata. Trec la altceva. Acum pregătesc un al treilea volum mare, cu un titlu imposibil: **Faut-il tuer les petits garçons qui ont les mains sur les hanches?** Va fi ceva cu totul diferit de ceea ce am făcut pînă acum. Acțiunea se va desfășura în Elveția, la Gstaad, în lumea trîndavă a ghetoului de miliardari pe care i-am cunoscut, și între care m-am învîrtit, fără a-i frecventa. N-am acceptat niciodată o invitație, am oroare de asta: mă și vedeți pe mine stînd stupid într-un salon cu toți bancherii ăștia londonezi! Vrînd nevrînd, îi întîlneam, îi vedeam. Simt nevoia, acum, să scriu despre acest subiect. Asta-i, s-a copt! Voi scrie despre Gstaadul pe care l-am cunoscut, un soi de „San Antonio" în climatul în care Françoise Sagan se complace: revăzut însă și corectat de San Antonio! Îmi amintesc de pildă, de o întîmplare... Eram cu un hotelier din Gstaad. Sosește un englez, un soi de băiat de bani gata, cu o mașină Ferrari ultimul tip. O mașină fantastică, ceva fabulos, comandă specială. Englezul îi spune patronului: „Uită-te, mașini Ferrari ca asta nu sînt decît două în lume". Apoi, englezul a șters-o. Două ore mai tîrziu, a revenit și a strigat: „N-a mai rămas decît una!". O plantase, la un pasaj de nivel, într-un tren care tocmai trecea!

— Am încercat să reperăm filiațiile și influențele din stilul „San Antonio". Ne-am gîndit la Céline, Rabelais, Queneau, Boris Vian, Prévert, Cohen...

— Deci, așa! În ansamblu sînt de acord, cu excepția lui Boris Vian, pe care l-am descoperit recent. Céline, bineînțeles... M-am adăpat mult la izvorul célinian. Dealtfel, sîntem cu toții o generație de băieți care încă nu și-au revenit din șocul Céline, și îl imităm prost, din prea multă admirație. Deci, de acord pentru Céline. De acord și pentru Prévert, acest jongleur minunat. Ce lecție! Ce demonstrație! Este formidabil! Rabelais, de asemeni, bineînțeles! De Cohen sînt mai puțin conștient, dar face parte dintre cei pe care îi admir.

— Şi Queneau? Dacă scrisul dvs. ni se pare asemănător cu cel al lui Queneau, este în sensul **Exercițiilor de stil** și al folosirii jocurilor fonetice.
— Cred că de data asta am să suflu în ciorbă: Queneau nu a mers așa departe. M-a lăsat totdeauna nemulțumit: am impresia că mi-a trezit ambiția de „a face mai bine".

■

— Cînd vă amuzați făcînd acumulări de cuvinte, este un simplu joc sau urmăriți un scop literar?
— Cuvîntul „literar" mă frînează, pentru că am impresia că sînt la un stop și trec pe culoarea galbenă. Nu am un scop literar, ci un soi de voință: mi se pare că, repetînd cuvintele, insist asupra unei idei. A pisa un lucru, a insista asupra lui înseamnă a-i conferi o realitate mai solidă, a-l evidenția.
— Şi plăcerea de a scrie?...
— Ei, da, bineînțeles, este mai ales plăcerea, această plăcere incomparabilă... această jonglerie cu vocabularul, care este fascinant și plin de resurse. Dai de un dicționar și, brusc, ești fermecat. În dimineața asta, scriind, povesteam despre o fată pe care San Antonio o plăcea. Spuneam că ea este „fermecătoare, tulburătoare", și m-am apucat să caut într-un dicționar. De fapt asta nu-i complicat, e un „truc". Dar este extraordinar. Am recitit apoi rezultatul și mi-am spus: „Destul de nostim".
— De acord, dar acest joc permanent nu se transformă în procedeu?
— Cred că „trucul" poate deveni o formă de artă. Arta mea, dacă sînt recunoscut ca artist, este de a ști să utilizez „trucuri" și de a jongla cu ele, de a le modifica și reinvesti cu alte sensuri, după capriciile inspirației și ale plăcerii. Pentru că este multă plăcere în scrisul meu.
— Cărțile dvs. sînt ca un drum într-o mlaștină, în raport cu ce se întîmplă de obicei în acest gen de literatură.
— Regret că drumul nu are mai multe ramificații, că nu este mai solid întemeiat. Aș fi vrut să fie o stîncă... În fine, fac și eu ce pot. Societatea asta mă agasează, toți acești oameni mă enervează: toți sînt pe cale de a se agasa, de a se plictisi între ei. Asta mă oripilează! Simt nevoia să scriu cu gudron, să urlu, să scriu pe ziduri, să fac lucruri care zguduie. Nu pentru a atrage atenția asupra mea, ci asupra lor înșile.
— „San Antonio" se poate lipsi de intriga polițistă?
— În „San Antonio" sînt două aspecte. San Antonio — eroul pe care l-am folosit în o sută și ceva de cărți. Sigur că-ți imaginezi greu o carte în care San Antonio trăiește o altă acțiune decît cea polițistă. Dar există și un San Antonio-autor, un San Antonio-stil, ceea ce este cel mai important pentru mine. Este bucuria mea de a fi. Stilul; nu vreau să-l păstrez decît pe acesta.
— Încercați să combateți această rutină lucrînd asupra cărților dvs.?
— Le lucrez și nu le lucrez, într-un anume fel. Încerc să construiesc o canava, să am o intrigă la fiecare 20 de pagini. Dar am observat că asta mă moleșește, nu mai sînt în formă cînd scriu, totul devine rutină. Am nevoie să mă surprind. Trebuie să fiu cu sufletul la gură. Sînt momente cînd simt o mare plăcere scriind, și asta este ca un dar pe care mi-l fac mie însumi. Pe măsură ce termin un pasaj, îl și recitesc. De obicei, cînd mă așez la lucru dimineața, citesc ultimele două pagini, pentru a face legătura, și șterg sau adaug. Dacă aș lucra mai mult asupra cărților, aș adăuga enorm. Ar fi bine, pentru că, recitind, aș îmbogăți mult ceea ce scriu. Din păcate, nu sînt în stare să recitesc mai mult de două pagini.
— Limbajul dvs. este foarte colorat imagistic. San Antonio este templul comparațiilor de genul „Un nas a cărui culoare evocă un conclav la Vatican".
— Cred că, avînd un furibund gust al comparațiilor, este un adevărat exercițiu, o marcă pe care mi-o aplic. Cînd scriu și ajung la „Tremura ca..." îmi spun: „Aici trebuie să găsești ceva hazliu". Îmi sparg capul, caut... Este o provocare pe care mi-o lansez. Trebuie să găsesc ceva deosebit: „Hai, fii isteț, deșteptule: grozăvește-te, găsește! Hai, hop, sari!"
— Ciudățenia comparațiilor dvs. constă în faptul că al doilea termen este exterior povestirii, neașteptat. Scrieți, de exemplu: „O tăcere grea ca ereditatea unui hidrocefal"...

— Nu este ceva gratuit. Este deliberat. Comparaţiile nu vin spontan, le nasc greu, ca un pictor care-şi caută culorile.

— Diversele adaptări cinematografice, benzi desenate au fost aproape totdeauna eşecuri. După părerea dvs. este de vină stilul înflorat care nu poate fi transpus?

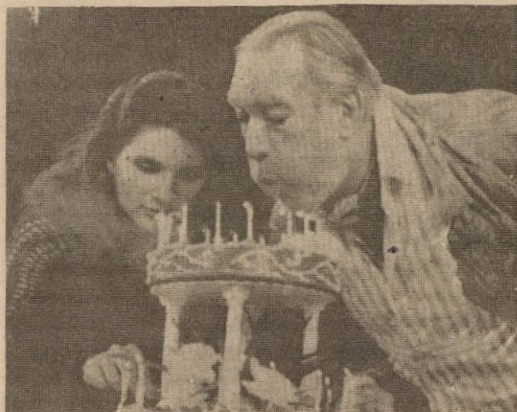
— Nu sînt deloc pentru banda desenată. A fost o tentativă, la nivelul editorului, de a prelungi fenomenul „San Antonio". Tot ce nu este San Antonio, nu merge. La fel, pentru filme. San Antonio înseamnă 224 de pagini, pe hîrtie mai bună sau mai proastă, cu ilustraţii şoc. Tot ce se face în afară, indiferent sub ce formă, eşuează. Cred că din cauză că trebuie să reunească o mulţime de condiţii, mai mult sau mai puţin sesizabile. Cînd am creat San Antonio, am găsit un truc, fără a-l căuta. A avut succes, pentru că personajul cumula o serie de calităţi; era impertinent, curajos, amuzant, nepretenţios. Din momentul în care vrei să-l proiectezi în alt univers, totul se strică. Trebuie găsit exact acelaşi lucru, într-un limbaj specific, cinematografic, pentru radio sau pentru benzi desenate. Trebuie, deci restructurat totul, trebuie căutate alte elemente.

— În concluzie, refuzaţi termenul de „literatură"... De ce?

— Posteritatea confirmă talentul scriitorilor adevăraţi, mari, de „Pléiade." Ea aduce gloria postumă, tirajele. Intră într-un fond reeditat fără încetare. Aceştia aparţin patrimoniului. Sînt oameni care muncesc pentru viitor. Eu îmi trăiesc posteritatea. Posteritatea mea este, pur şi simplu, ceea ce fac acum, pentru că merge, pentru că vreau să am acum ceea ce alţii au după ce nu mai sînt. Poate părea simplist, dar asta-mi ajunge. Pentru ce vreţi să-mi fac probleme: nu mă preocupă viitorul, pentru că gloria o am în viaţă, deasemeni mari tiraje, şi constitui o preocupare pentru alţii. De ce să mă îngrijoreze dacă sînt în lotul celor care vor rămîne? Mi-e indiferent. Vor fi 550 de milioane de San Antonio pe piaţă, ceea ce este formidabil!

(Din revista „Lire" nr. 92/apr. 1983)

Prezentare şi traducere de
GABRIELA NICOLESCU



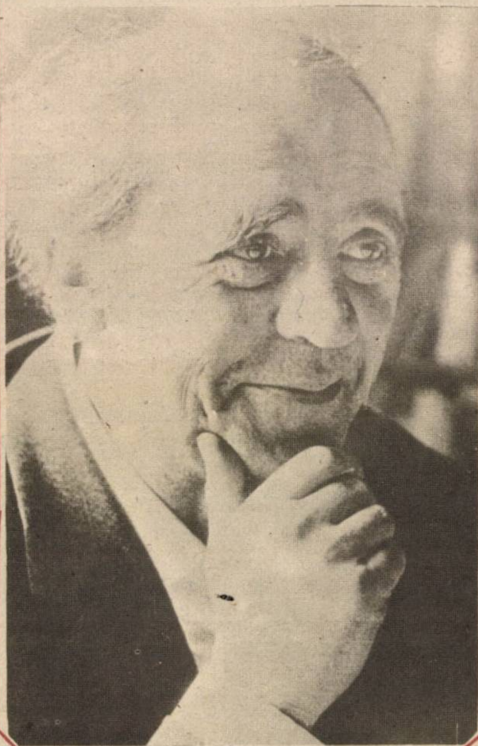
TATĂL ŞI FIUL

În timp ce marele actor Anthony Quinn îşi serbează în linişte cea de-a 69-a aniversare împreună cu una din partenerele sale de film, actriţa Taro Meyer, fiul său Francesco Quinn îşi încearcă norocul jucînd în filmul „Quo Vadis" alături de actriţa vest-germană Maria Teresa Relin. Şi în acest caz aşchia nu a sărit prea departe de copac...



HEINRICH BÖLL

ÎMPOTRIVA RACHETELOR



HEINRICH BÖLL, singurul scriitor german postbelic laureat al Premiului Nobel pentru literatură, are o manieră angajantă de a-și expune ideile în fraze pe care le încheie cu dezarmanta întrebare „oder nicht?" a germanilor. Această întrebare înseamnă de fapt „ce părere ai?" sau chiar „poate că greșesc !?".

„Mulți scriitori sînt radicali" — a afirmat el în cursul interviului pe care mi l-a acordat pentru ziarul „International Herald Tribune", precizînd: „Eu nu sînt, din cauza vîrstei și fiindcă mi-e îngrozitor de teamă de demagogie. Am trăit această experiență pe vremea nazismului. Este o traumă."

Böll, laureat al Premiului Nobel pentru literatură din 1972, este un critic al defectelor burgheze, este dușmanul tiraniilor, fie ele mari sau mici, este un antimilitarist și un sceptic. Acum el și-a canalizat îndoielile, precum și prestigiul, spre probleme privind pacea și războiul nuclear. El și soția sa, Anne-Marie, au participat la blocada pașnică a bazei militare americane de la Mutlangen, punct de desfășurare al rachetelor „Pershing-2". De ce s-au dus soții Böll la Mutlangen?

„Pentru că sîntem siguri că noile rachete nu vor contribui la întărirea securității noastre. Ele o vor face mai vulnerabilă. Chiar dacă sovieticii și-ar distruge toate rachetele „SS-20", ei ar mai avea posibilitatea de a ne ucide de zeci de ori, iar noi, Occidentul, sîntem în stare să-i ucidem pe sovietici, dacă se va ajunge pînă acolo, de zeci de ori. Așa că orice nouă rachetă este o absurditate."

„Războiul nu este premeditat. Nu cred că vreo persoană în toate mințile îl plănuiește. Dar este gîndit ca o posibilitate", a afirmat Böll, adăugînd: „Un asemenea război ar transforma amîndouă Germaniile într-un cîmp de bătălie."

Cu trei zile înainte de demonstrația de la Mutlangen, Böll a primit o scrisoare deschisă din partea colonelului Heinz Klauss, reprodusă în cotidianul conservator „Frankfurter Allgemeine". Colonelul arăta că blocada îi tulbură pe soldații din interiorul bazei și l-a acuzat pe Böll că „pune în primejdie pacea și libertatea". Nemulțumit că ziarul a pu-

■ **HEINRICH BÖLL,** *născut în 1917, s-a făcut remarcat drept cel mai viguros talent literar din Republica Federală Germania. Nuvelele, romanele și eseurile sale evocă aproape toate războiul și consecințele acestuia asupra oamenilor. Cele mai cunoscute opere :* **Unde ai fost, Adame?, Casa văduvelor, Partida de biliard de la ora 9 1/2, Opiniile unui clovn, Căsătoria Katharinei Blum.**



Heinrich Böll și Annemarie Böll, în septembrie 1983, la Mutlangen

blicat scrisoarea înainte ca el să o fi văzut, Böll i-a răspuns ofițerului în paginile aceluiași ziar.

„Nu, onoratul meu colonel, eu nu demonstrez împotriva armatei americane, care m-a eliberat pe mine și familia mea de teroarea nazistă", scrie el. „Eu demonstrez împotriva politicii de înarmare a actualului guvern american, în măsura în care această politică ne privește, și vă asigur că ne privește îndeaproape."

„Nu am găsit nimic în scrisoarea dumneavoastră despre această chestiune, despre motivul blocadei, despre rachete, și doar foarte puține referiri la nesupunere și supunere. Întrebați-vă, și întrebați-i pe soldații dumneavoastră, doar o singură dată, ce au făcut acei germani deosebit de disciplinați, cum au fost Eichmann, Barbie, Höss, în contrast cu binefacerile aduse de puținii germani nedisciplinați, în afară de bărbații și de femeile din Rezistență".

Romancierul insistă că nu se poate face o paralelă între Rezistența împotriva naziștilor și Rezistența față de guvernul vest-german de astăzi.

„Cînd germanii aud cuvîntul «Rezistență» se gîndesc la data de 20 iulie", a spus el referindu-se la încercarea nereușită de a-l asasina pe Hitler în vara 1944. „Dar trebuie să învățăm, îndeosebi noi, germanii, că rezistența nu apare doar în condițiile de dictatură. Există o rezistență pe care omul trebuie s-o opună zi de zi".

(Interviu luat de James M. Maskham în noiembrie 1983)

Prezentare și traducere de
GABRIELA DOLGU

VORBE DE DUH

Cînd bîrfesc bărbații

Aldous Huxley, referindu-se la un poetastru contemporan, faimos mai mult pentru succesele sale la sexul frumos, a zis: „Se pare că toate femeile l-au iubit, toate, cu excepția muzelor."

Știrea despre moartea mea...

Este celebră replica lui Mark Twain, la apariția într-un ziar a știrii despre trecerea sa în lumea drepților: „Știrea despre moartea mea a fost în mare parte exagerată." Mai puțin cunoscută este reacția lui Hemingway al cărui deces „exagerat" a fost anunțat de un ziar. „Citind în ziarul dvs. că am decedat și știind că de obicei dumneavoastră sînteți foarte bine informați, vă rog ca din acest moment să anulați abonamentul pe cinci ani pe care-l făcusem la publicația dvs. și să-mi returnați banii...".

Și apropo de ziare

Un jurnal american, dîndu-și seama că a anunțat în mod precipitat și eronat moartea unei personalități, a publicat următoarea rectificare: „Ieri, am fost primii care am anunțat moartea domnului X. Astăzi, sîntem primii care să dezmințim știrea. Se dovedește încă o dată că ziarul nostru este mereu cel mai prompt informat...".

Dar recordul în materie îi aparține lui „Michigan Tribune", în care a apărut acest anunț: „Erorile pe care le veți găsi în jurnalul nostru sînt voite. Intenția noastra este de a mulțumi pe cititorii noștri pentru care nu există plăcere mai mare decît să ni le semnaleze."



JORGE LUIS BORGES

VIAŢA MEA DE TOATE ZILELE



MĂ scol la ora 9 sau, mai bine zis, mă trezesc la acea oră. Fac baie şi mă bărbieresc şi apoi s-ar putea să vină vreun prieten să mă vadă, sau vreun ziarist să-mi pună întrebări. Mănînc la ora unu şi apoi fac o lungă siestă sud-americană. Şi, uneori, dacă am noroc, vine cineva să mă viziteze şi atunci îl rog să-mi citească sau poate îi dictez ceva. Nu-mi pot permite o secretară: trăiesc modest. În ţara mea nimeni nu trăieşte din literatură. Am două pensii, una în calitate de director al Bibliotecii Naţionale, deşi am părăsit acest post la întoarcerea lui Peron, căci nu puteam lucra pentru el.

Am cîţiva prieteni, dar nu mulţi. Unii sînt tineri, ca Maria Kodama, pe care o cunosc de cînd era mică. Şi ei îmi iartă vîrsta. Contemporanii mei sînt morţi cu toţii, oale şi ulcele, cum se spune. Cîteodată ies seara în oraş să mănînc cu prietenii. Dar îmi petrec o mare parte din timp singur, întotdeauna plănuind o poezie sau o povestire, un articol sau ceva asemănător. Nu pot citi şi nu pot scrie şi sînt afon, deşi îmi plac blues-urile şi spiritual-urile şi chiar Brahms, dar nu am picup acasă. Aşa că îmi trec timpul încercînd să-mi populez singurătatea cu aceste fantome care, mai tîrziu, dacă le voi modela, vor deveni povestiri, sau poeme, sau aşa ceva.

Îmi place cinematograful foarte mult, cu condiţia să am pe cineva care să-mi explice ce se petrece. La teatru nu merg — dintotdeauna am fost mai curînd cititor decît spectator. Mi-am petrecut o bună bucată din viaţă citind tragediile greceşti, Shakespeare, Marlowe, Ibsen şi mai ales Shaw.

Cînd mi-am pierdut vederea pentru citit, am hotărît că nu pot să mă gîndesc mereu doar la acest lucru — cum zice Kipling, să mă întrec în autocompătimire — şi că trebuie să fac ceva. Am început să învăţ engleza veche, anglo-saxona, cu nişte prieteni. Şi limba veche scandinavă, pe care o studiez acum cu Maria.

Cînd dorm, visez — aşa ca astăzi după amiază: eram la Geneva, la o **finca**, aflată de fapt la Montevideo, dar nu contează. A apărut o femeie şi atunci mi-am dat seama că nu aveam panta-

---

■ **JORGE LUIS BORGES** *s-a născut la Buenos Aires în anul 1900, dar şi-a petrecut prima tinereţe în Elveţia şi Spania. A început să-şi publice poeziile şi povestirile după vîrsta de 30 de ani, însă faima internaţională şi-a cîştigat-o abia după 60 de ani. De 30 de ani este orb şi locuieşte într-un apartament la Buenos Aires. Confesiunea pe care o redăm, marele scriitor argentinian a făcut-o Isabelei Hilton pentru suplimentul ilustrat al ziarului britanic „The Times", la începutul anului 1984. Fotografia este de Roger Scruton.*

JORGE LUIS BORGES

VIAŢA MEA DE TOATE ZILELE



MĂ scol la ora 9 sau, mai bine zis, mă trezesc la acea oră. Fac baie şi mă bărbieresc şi apoi s-ar putea să vină vreun prieten să mă vadă, sau vreun ziarist să-mi pună întrebări. Mănînc la ora unu şi apoi fac o lungă siestă sud-americană. Şi, uneori, dacă am noroc, vine cineva să mă viziteze şi atunci îl rog să-mi citească sau poate îi dictez ceva. Nu-mi pot permite o secretară: trăiesc modest. În ţara mea nimeni nu trăieşte din literatură. Am două pensii, una în calitate de director al Bibliotecii Naţionale, deşi am părăsit acest post la întoarcerea lui Peron, căci nu puteam lucra pentru el.

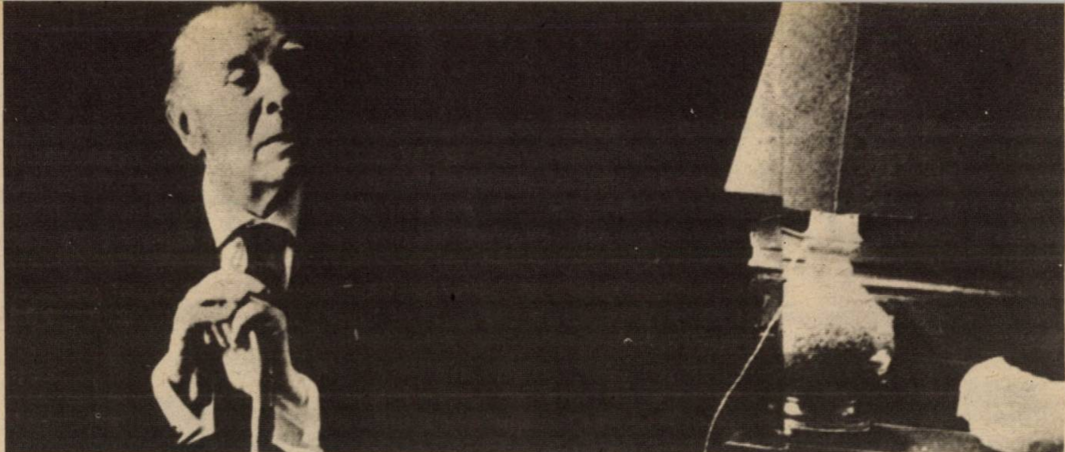
Am cîţiva prieteni, dar nu mulţi. Unii sînt tineri, ca Maria Kodama, pe care o cunosc de cînd era mică. Şi ei îmi iartă vîrsta. Contemporanii mei sînt morţi cu toţii, oale şi ulcele, cum se spune. Cîteodată ies seara în oraş să mănînc cu prietenii. Dar îmi petrec o mare parte din timp singur, întotdeauna plănuind o poezie sau o povestire, un articol sau ceva asemănător. Nu pot citi şi nu pot scrie şi sînt afon, deşi îmi plac blues-urile şi spiritual-urile şi chiar Brahms, dar nu am picup acasă. Aşa că îmi trec timpul încercînd să-mi populez singurătatea cu aceste fantome care, mai tîrziu, dacă le voi modela, vor deveni povestiri, sau poeme, sau aşa ceva.

Îmi place cinematograful foarte mult, cu condiţia să am pe cineva care să-mi explice ce se petrece. La teatru nu merg — dintotdeauna am fost mai curînd cititor decît spectator. Mi-am petrecut o bună bucată din viaţă citind tragediile greceşti, Shakespeare, Marlowe, Ibsen şi mai ales Shaw.

Cînd mi-am pierdut vederea pentru citit, am hotărît că nu pot să mă gîndesc mereu doar la acest lucru — cum zice Kipling, să mă întrec în autocompătimire — şi că trebuie să fac ceva. Am început să învăţ engleza veche, anglo-saxona, cu nişte prieteni. Şi limba veche scandinavă, pe care o studiez acum cu Maria.

Cînd dorm, visez — aşa ca astăzi după amiază: eram la Geneva, la o **finca**, aflată de fapt la Montevideo, dar nu contează. A apărut o femeie şi atunci mi-am dat seama că nu aveam panta-

■ **JORGE LUIS BORGES** *s-a născut la Buenos Aires în anul 1900, dar şi-a petrecut prima tinereţe în Elveţia şi Spania. A început să-şi publice poeziile şi povestirile după vîrsta de 30 de ani, însă faima internaţională şi-a cîştigat-o abia după 60 de ani. De 30 de ani este orb şi locuieşte într-un apartament la Buenos Aires. Confesiunea pe care o redăm, marele scriitor argentinian a făcut-o Isabelei Hilton pentru suplimentul ilustrat al ziarului britanic „The Times", la începutul anului 1984. Fotografia este de Roger Scruton.*



„Omul, acest imperfect bibliotecar" (J. L. Borges)

Ioni. Am fost puțin necăjit și mi-am zis: „Trebuie să fie un vis". Și m-am trezit. Am și coșmaruri. De obicei visez că mă atacă niște oameni foarte mici, copii sau pitici, care însă sînt foarte puternici și se cațără pe mine. Visez și că m-am pierdut într-un labirint. Visez că mă uit într-o oglindă și văd lucruri îngrozitoare. Sufăr de insomnie și iau somnifere în fiecare seară, deși cred că asta e una dintre superstițiile mele. Cîteodată uit să le iau și, cînd femeia îmi spune a doua zi că le-am lăsat pe masă, îi zic: „N-are importanță, din moment ce am crezut că le-am luat".

Nu întotdeauna am locuit singur. Multă vreme am locuit cu mama (care a murit la 100 de ani). Am fost și căsătorit, dar am divorțat după trei ani. Cred că a fost cea mai bună soluție... sau singura. E mult de atunci. Acum, la Buenos Aires, am prietene care sînt doamne de societate și organizează petreceri, dar le rog să nu mă invite. Nu mă duc niciodată la conferințe și nici la mese. Mă simt de parcă aș avea rău de mare. Poate vîrsta e de vină. Mă simt foarte bine în doi. Dar publicul mă îngrozește... Mi-am luat precauția de a orbi, ca să nu-i pot vedea.

Îmi place teribil să călătoresc. Nu pot vedea locurile pe care le vizitez, dar le simt. Cred că Locke greșea cînd spunea că noi cunoaștem lumea înconjurătoare prin organele noastre — prin cele cinci simțuri. Nu cred că e așa. Altfel cred eu că simțim lucrurile.

De pildă, știm întotdeauna cînd cineva e indiferent sau prietenos, dacă minte sau spune adevărul. Simțim ceva în spatele cuvintelor sau în ciuda cuvintelor. Eu primesc mereu știri despre lumea înconjurătoare, dar știrile pe care le primesc nu corespund cu ce simt. Se spune că și plantele simt aceste lucruri. Eu am o pisică și știu întotdeauna cînd ea mă iubește, e indiferentă sau e supărată.

Ca să pot scrie trebuie să dictez. Dar sunetul vocii mele nu-mi place. Ar trebui să fac corecturi, dar nu prea fac, pentru că asta înseamnă să ascult. Nu-mi place să aud ce am scris. Dacă m-ați vizita la Buenos Aires, v-aș arăta biblioteca mea și ați vedea că nu conține nici una din cărțile mele, cu excepția unui volum de povestiri în japoneză. Nu conține nici ce s-a scris despre mine. Sînt foarte timid și mă simt stînjenit cînd aud ce vorbesc alții despre mine. Cînd scriu ceva, uit apoi totul imediat. Nu știu dacă se vinde. Am făcut o convenție cu prietenii mei să nu vorbim niciodată despre ce scriu. Discutăm literatură engleză, despre Chesterton, H. G. Wells, Shaw, lucruri de felul ăsta.

Nu sînt sigur dacă sînt fericit sau mai curînd resemnat. Deși la vîrsta mea aproape toți cei pe care-i cunoșteam sînt morți, prefer să-mi trăiesc viața privind înainte. Trecutul este un subiect pentru poezii, pentru elegii, dar încerc să nu mă gîndesc la trecut. Prefer să-mi petrec timpul gîndindu-mă la viitor, deși este foarte posibil să nu-mi mai fi rămas decît un viitor foarte scurt. Dar sper să-mi păstrez mintea; sper să mai visez și să mai scriu. Țara mea este o țară tristă. Toate acestea mă îndurerează, dar nu pot face mare lucru.

Prezentare și traducere de
DANIELA BOSÎNCEANU

JULIO CORTÁZAR — CITITOR

SARA CASTRO-KLAREN: Poate ar fi interesant să vorbim la început despre cum ajunge o carte în mîinile tale? Cărţile pe care le citeşti le cumperi, le iei de la bibliotecă, le împrumuţi, ţi se trimit, le primeşti cadou?

JULIO CORTÁZAR: Primele cărţi le-am primit în dar de la mama mea. Am fost un cititor precoce, învăţînd de fapt să citesc pe cont propriu, spre marea surpriză a familiei, care, îngrijorată, m-a dus chiar la doctor, crezînd că este vorba despre o precocitate periculoasă, şi poate chiar aşa şi era, cum s-a dovedit mai tîrziu. La început m-am dedicat cărţilor din biblioteca din casa noastră. Am citit în felul acesta multe cărţi pe care puteam să le înţeleg la vîrsta de şapte, opt sau nouă ani. Altele însă, şi acestea mi-au făcut mult bine, depăşeau adesea posibilităţile mele, dar îmi deschideau în schimb orizonturi imaginare absolut extraordinare. Exista prejudecata că lecturile pentru copii trebuiau să se supună mai multor etape. La început cărţile de poveşti, apoi romanul roz şi mai tîrziu, în perioada adolescenţei, tinerii puteau să abordeze un tip mai amplu de literatură. Personal am sărit peste aceste etape iar primele mele amintiri despre cărţi sînt un amestec de romane cavalereşti şi eseurile lui Montaigne, pe care cred că le-am citit pe la doisprezece ani, absolut fascinat.



Nu ştiu pînă la ce punct puteam să le înţeleg. Dar îmi amintesc că le-am citit integral în două volume enorme în limba spaniolă. Şi asta amestecîndu-le cu romane poliţiste, cu aventurile lui Tarzan, care mă pasionau în acea epocă, cu Maurice Leblanc; apoi a venit marele şoc al lecturilor din Edgar Allan Poe.

■ *Maestru recunoscut al prozei fantastice contemporane, scriitorul argentinian* **JULIO CORTÁZAR** *s-a născut în 1914 la Bruxelles. Se întoarce în Argentina la vîrsta de patru ani, unde îşi va face studiile şi îşi va lua licenţa în litere la Universitatea din Buenos Aires, devenind profesor şi mai apoi traducător oficial. În 1951 obţine o bursă oferită de statul francez şi la terminarea studiilor, nemulţumit de regimul antidemocratic din Argentina, hotărăşte să se autoexileze în Franţa unde va rămîne pînă la sfîrşitul vieţii (12 februarie 1984).*

Primele volume de povestiri, **Bestiario** *- 1951,* **Final del juego** (Sfîrşitul jocului) — 1956 şi **Las armas secretas** *(Armele secrete) - 1959, îl impun pe Julio Cortázar drept un maestru al prozei fantastice, iar apariţia în 1963 a romanului* **Rayuela** *(Şotron) - comparat de multe ori cu* **Ulysses** *de Joyce - este considerată o dată de referinţă în evoluţia romanului contemporan de limba spaniolă.*

Fragmentele fac parte dintr-o amplă conversaţie a scriitorului argentinian cu **Sara Castro Klaren** *şi publicată de revista de cultură hispanică „Cuadernos hispanoamericanos", sub titlul:* **Julio Cortázar — cititor.**

Dar mi se pare că am început să mă îndepărtez de întrebarea: cum ajunge o carte în mîinile mele? Într-o mulţime de feluri. Intîi acelea pe care mi le procur singur cînd trec printr-o librărie şi îmi place o carte de la prima vedere. Există un fel de contact simpatetic, în sensul magic al cuvîntului, ceva care îmi spune că trebuie să o cumpăr. Nu întotdeauna, dar de foarte multe ori nimeresc. În momentul de faţă, din motive lesne de înţeles, foarte multă lume îmi trimite cărţi şi am ajuns în felul acesta omul cel mai antipatizat de poşta franceză şi de bieţii ei poştaşi: îmi aduc în fiecare zi enorme pachete de cărţi şi reviste care vin din toată America Latină, din Statele Unite, din Franţa, din Belgia şi chiar din ţări a căror limbă nu o pricep, dar autorii lor, care mă cunosc din traduceri, cred că este necesar să-mi trimită operele lor, iar eu le fac cadou sau le aşez în bibliotecă fără să pot înţelege o singură vorbă din tot ce spune acel îndepărtat prieten bulgar, ceh sau polonez.

SCK: Odată cartea intrată în posesia ta, cînd o citeşti? Acasă sau în metrou? Citeşti o singură carte sau mai multe în acelaşi timp? Termini întotdeauna o carte, chiar dacă a încetat să te mai intereseze? Citeşti ascultînd muzică, vorbind la telefon sau aşteptînd la aeroport?

JC: Din nefericire, mai întotdeauna cînd pun mîna pe o carte intervin o mulţime de lucruri neaşteptate, pentru că mă aflu într-o perioadă a vieţii în care am din ce în ce mai puţin timp. Şi asta nu din motive de natură literară ci legate cu întreg destinul Americii Latine, cu toate lucrurile pe care încerc să le fac sau sînt rugat să încerc să le fac şi presupun, de obicei, multe ore de reuniuni, de scris, de lectură de documente, pe lîngă lungile călătorii în timpul cărora nu pot să mă concentrez asupra lecturii. Pe cît posibil, cărţile pe care doresc cu tot dinadinsul să le citesc le aşez într-un loc anume şi cînd am un răgaz de trei patru ore în întregime ale mele, atunci le citesc şi, dacă este posibil, la mine acasă. Într-o perioadă cînd aveam o mai mare rezistenţă fizică puteam să citesc în metrou sau în cafenele. Aş putea să o fac şi acum dar cu o mult mai mică concentrare. Prefer să fiu la mine acasă şi să citesc în linişte. În plus, din tinereţe am căpătat un fel de deformaţie profesională, o adevărată manie, şi anume fac parte din categoria acelora care citesc cărţile cu un creion la îndemînă, subliniind şi însemnînd, dar fără intenţii critice. În realitate, cum spunea nu mai ştiu cine, cînd subliniezi o carte te subliniezi pe tine însuţi şi cu siguranţă avea dreptate. De obicei subliniez frazele care mă interesează pe plan personal, dar cred că le subliniez şi pe acelea ce reprezintă pentru mine o descoperire, o surpriză, o revelaţie sau chiar o discordanţă. Subliniez şi am obiceiul de a nota la sfîrşitul cărţii numerele paginilor care mă interesează, încît revăzînd această serie de referinţe pot în cîteva minute să fac o trecere în revistă a lucrurilor mai interesante. Unele epigrafe ale povestirilor mele, anumite citate sau informaţii sînt produsul acestui obicei de a păstra, cîteodată timp de mai mulţi ani, un mic fragment care mai tîrziu îşi va găsi locul precis, corespunzînd în mod exact într-unul din textele mele.

Julio Cortázar la Paris



SCK: Înainte, în Argentina, aveai obiceiuri de lectură diferite de cele de acum? (îmi imaginez că ai cu mult mai puţin timp acum decît pe vremea cînd erai profesor în provincie sau traducător oficial). Cum te-a influenţat obligaţia de a citi după criterii diferite de acelea pe care le aveai în anii cînd erai un scriitor necunoscut?

JC: De obicei nu citesc mai multe cărţi în acelaşi timp, şi, poate are să te surprindă, citesc mai multă poezie decît proză, mai multe eseuri decît ficţiune, mai multă antropologie decît literatură pură; se întîmplă cîteodată să mă ocup în paralel cu lucruri foarte diferite. Citesc acuma, de exemplu, o carte de poeme a lui Robert Duncan şi alta de povestiri de Piérrette Flétaux. Îmi place să trec de la una la alta. Nu ştiu, dar am impresia că anumite cărţi se stimulează reciproc, că există o interacţiune iar aceste două cărţi pe care le citesc, dacă nu chiar simultan, să zicem în mod consecutiv, sînt două cărţi prietene, care s-au născut pentru a se simţi bine împreună, cu toate că există o diferenţă totală, cum este şi firesc, între poemele lui Duncan şi povestirile lui Piérrette Flétaux.

Şi mai am o deformaţie profesională: În principiu termin întotdeauna o carte, chiar dacă mi se pare proastă. Într-o perioadă acest obicei devenise o adevărată obsesie şi astăzi o regret, pentru că am citit multe romane interminabile şi numeroase cărţi de poeme insuportabile, sperînd mereu că în ultimele zeci de pagini voi întîlni marea revelaţie care avea să salveze totalitatea operei. Cîteodată acest lucru chiar s-a întîmplat, dar de cele mai multe ori cînd primele cincizeci de pagini sînt proaste este dificil ca restul să mai poată salva ceva. Ca într-un meci de box: dacă prima parte a întîlnirii este slabă numai o minune o mai poate schimba în cea de a doua jumătate. Astfel încît acum, cînd am mult mai puţin timp, pentru că mă aflu aproape de momentul cînd voi împlini 62 de ani, se mai întîmplă să nu mai termin unele cărţi. Latino-americanii, mai ales tinerii, îmi trimit romane şi volume de poeme care adesea mi se par slabe încă de la început şi atunci mă limitez să le frunzăresc şi nu le mai citesc pînă la capăt.

Niciodată nu am putut citi în timp ce ascultam muzica, şi aceasta este o întrebare destul de importantă, deoarece am prieteni cu un nivel intelectual şi estetic deosebit de ridicat şi pentru care muzica ascultată de ei în anumite circumstanţe cu atenţie concentrată — este în acelaşi timp şi un fel de acompaniament pentru activităţile lor. Înţeleg acest lucru foarte bine în cazul pictorilor: am prieteni care pictează ascultînd un disc sau aparatul de radio. Dar în cazul lecturii cred că nu se poate citi ascultînd muzică pentru că aceasta ar însemna o dublă desconsiderare, sau măcar una: ori desconsideri muzica, ori ceea ce citeşti. Muzica este o artă absolută, totală ca şi literatura, dealtfel, încît pretinde să fie ascultată „full time", aşa cum facem cînd scriem. Personal aş fi decepţionat aflînd că o persoană pe care o stimez din punct de vedere intelectual a citit una din povestirile mele ascultînd în acelaşi timp o fugă de Bach sau o operă de Bertolt Brecht. În schimb, pot citi la aeroport sau aşteptînd pe cineva într-o cafenea, pentru că acestea sînt momente goale, necăutate în mod special, dar împrejurările te condamnă, să spunem, la o jumătate de oră de aşteptare; atunci, a avea o carte la îndemînă şi posibilitatea de a te concentra asupra ei în acele momente, pe de o parte anulează timpul măsurat de ceasornic, iar pe de alta îţi dă un sentiment de plenitudine. Şi nu unul de culpabilitate pe care îl am — tot dintr-o deformaţie intelectuală — atunci cînd trec mai mult de zece minute fără să fac nimic, indiferent ce; nu am nici impresia că sînt ingrat cu acest lucru minunat de a fi viu, cu privilegiul vieţii. Şi simt aceasta din ce în ce mai puternic, pe măsură ce viaţa mea se scurtează şi se îndreaptă spre acel sfîrşit ineluctabil, dacă-mi permiţi să folosesc un cuvînt atît de pretenţios.

Bineînţeles, în tinereţea mea, în Argentina, obiceiurile mele de cititor erau mult diferite. Aveam mult mai mult timp liber la dispoziţe pe vremea cînd eram profesor de provincie sau trăducător oficial, iar în prezent, evident că sînt obligat să selecţionez într-o manieră draconică tot ceea ce citesc. A existat o perioadă în viaţa mea cînd, pe lîngă literatură pe care o socotesc impor-

tanta pentru mine — marea poezie, marea proză — am găsit timp ca să citesc o imensă cantitate de nerozii. Îmi amintesc că între 18 și 28 de ani mă transformasem într-un adevărat erudit în materie de roman polițist. Mai mult, împreună cu un prieten am alcătuit prima bibliografie critică a genului polițist pe care am predat-o unei reviste al cărei prim număr nu a izbutit să apară niciodată; și e păcat, aș spune, pentru că era destul de interesantă, mai ales că îi făcusem un prolog semnat de un fals erudit englez (noi doi, bineînțeles) și care ar fi impresionat profund pe mulți intelectuali argentinieni. Dar a venit o zi cînd romanul polițist și-a pierdut pentru mine interesul și l-am abandonat după ce citisem, cred, aproape toate operele importante din acea epocă ale genului.

Există anumite domenii ale literaturii, cum ar fi acela numit științifico-fantastic, pe care le ignor aproape în întregime. Am citit două sau trei dintre cărțile cele mai frumoase pentru că mi se părea necesar și chiar am găsit multe lucruri bune în ele. Dar cum este un gen ce nu mi se pare prea important în literatură, l-am lăsat deoparte.

Am făcut la fel și cu alte lucruri în viață: cu șahul, de exemplu, un joc care m-a pasionat în tinerețe, dar într-o zi a început să-mi răpească prea mult timp și atunci l-am abandonat.

În momentul de față îmi aleg lecturile după criterii destul de severe; încerc să completez anumite lacune citind din clasici pe care de-a lungul vieții i-am omis sau citesc lucrări contemporane, de actualitate.

■

SCK: Obișnuiești să citești multe ziare și reviste? Studiind **Rayuela** am rămas cu impresia că ai citit lucrări de fizică, de chimie și matematică. Te referi la tot felul de lucruri despre Planck și Heisenberg. Cineva a făcut observația că ar putea fi vorba de un fel de „turism prin știință", practicat astăzi de mulți scriitori. Pînă la ce punct ești interesat de știință?

JC: Nu sînt un mare cititor de ziare și reviste, dar pentru că le primesc acasă într-o cantitate enormă am înțeles în final că revistele, cele latino-americane în special, sînt importante în măsura în



Două vedete ale muzicii ușoare și ale discului: Johny Hollyday și Michael Jackson (împreună cu Brook Shieds)



care, printr-o lectură în diagonală, o privire generală asupra sumarului și o aruncătură de ochi peste articolele mai importante, reprezintă o punere la curent cu foarte multe lucruri pe care cărțile și simpla informare nu pot să ți-o dea. [...]

Aș vrea să lămurim acuma o problemă fiind o chestiune de onestitate: menționarea unor fizicieni, a unor oameni de știință ca Planck și Heisenberg pe care ai găsit-o în **Rayuela,** corespunde, este adevărat, unui „turism prin știință". Dar nu este un turism în întregime lipsit de scop pentru că de-a lungul vieții, de cîte ori am putut să mă apropii de acele articole de popularizare în care problemele de fizică pură sau de matematică superioară sînt prezentate într-o formă capabila sa-i dea și unuia ca mine, ignorant în fizică și matematică, o idee globală, generală a problemelor, le-am citit întotdeauna cu pasiune fiind convins că răsfrîngerea lor asupra literaturii este evidentă și totală.

La fel se întîmplă și cu filosofia: nu sînt capabil să înțeleg, în forma originală, marile texte ale metafizicii lui Heidegger. Dar am putut citi în schimb conferințe în care Heidegger își simplifica punctul de vedere.

Cum este, de asemenea, cazul și cu Einstein și cu teoria relativității. Și unele texte de Heisenberg și Oppenheimer. Acele texte care, dezvăluind marile descoperiri, marile concepții ale matematicii și fizicii moderne, se află într-o astfel de relație cu viziunea noastră literară și poetică, cu felul nostru de a simți și de a interpreta realitatea într-un mod infinit mai permeabil, mai puțin scolastic decît în secolul XIX și în cele precedente, încît sînt mulțumit că am făcut acest „turism prin știință". Citatele din **Rayuela** sper să nu-ți dea o impresie de pedanterie sau să-ți lase falsa senzație că am pretenția că aș cunoaște în profunzime aceste texte. Nu, bineînțeles că nu le cunosc. Sînt simple citate, referințe, fraze care la un moment dat au reprezentat pentru mine o revelație, o iluminare.

Aceleași lucruri le-aș putea spune și despre metafizica orientală: budismul Zen pe care l-am urmărit vreme de mai mulți ani, în epoca în care am scris **Rayuela,** și care ajunsese în Franța prin intermediul textelor lui Suzuki și putea fi citit în franceză și engleză, a însemnat pentru mine un puternic șoc de tip existențial. Și cînd spun existențial mă gîndesc și la perseverența mea, de-a dreptul meritorie, de a fi încercat să descifrez textele atît de dificile și de obscure ale lui Jean Paul Sartre. Dar toate acestea au dus, pentru mine, la un fel de coagulare foarte utilă pentru literatură. Sînt convins că romancierii care se limitează numai la domeniul romanului sau poeții care trăiesc numai în domeniul poeziei nu sînt nici mari romancieri, nici mari poeți. Cred că este nevoie de o deschidere cît mai largă. În fond marele meu model, exemplul ideal este în acest caz cineva ca Leonardo da Vinci; anume un Leonardo care acum poate să fie foarte interesat de plimbarea pe un perete a unei furnici ale cărei mișcări îl preocupă pentru că nu reușește să le înțeleagă rațional, iar două minute mai tîrziu să aibă dispoziția necesară pentru a elabora o teorie estetică bazată pe matematică superioară, pe noțiuni de perspectivă etc. Desigur, eu nu sînt Leonardo, planul meu este mult mai modest, dar **Rayuela** este o tentativă de a realiza o viziune de acest tip. Anume acea nostalgie, marea nostalgie, marea dorință a Renașterii de a realiza un fel de privire universală, care să înțeleagă totul. Eu poate că nu înțeleg nimic, dar dorința și intenția au fost prezente.

SCK: În America Latină, scriitorii, din punct de vedere al modului în care citesc, pot fi împărțiți în două categorii. Cei care citesc puțin și declară acest lucru, afirmînd că opera lor se bazează exclusiv pe intuiție. Alții, ca Borges, Sarmiento și ca tine — pentru a menționa numai scriitori argentinieni — sînt cititori pasionați. Cu toate acestea tu ai declarat că scrii în momentele cele mai neașteptate, cînd intri în „swing". Ai spus, de asemenea, că te consideri un intuitiv. Ai putea să vorbești despre ceea ce reprezintă pentru tine relația între acest „swing" (sau intuiție) și legătura lui cu experiența și conștiința ta de cititor?

JC: Iată o întrebare la care cred că pot să-ți răspund destul de limpede. Sigur, sînt oameni care pretind că-și pro-

tejează intuiţia menţinîndu-se la un anumit nivel de ignoranţă. Personal nu am nimic comun cu ei. Sînt convins că intuiţia este o facultate care se dobîndeşte, se menţine şi se sporeşte pe baza unei onestităţi profunde în faţa realităţii; să încerci în măsura posibilului să fii deschis la tot ce se întîmplă, la tot ce se vede, la tot ce se simte, fără să-ţi pui ochelari de cal de tip erudit, scolastic, adică ceea ce se cheamă „educaţie" şi „cultură". Dar mă gîndesc că un om cult, care are în acelaşi timp şi acea deschidere cinstită şi largă, are mult mai multe avantaje decît un ignorant, dacă luăm în consideraţie capacitatea intuiţiei sale. Copiii sînt intuitivi prin natură, dar intuiţia lor nu merge prea departe. Important este să ştii să păstrezi această calitate intuitivă a copilului, puritatea privirii, a mirosului, a sentimentelor şi să o consolidezi de-a lungul vieţii prin cultură, prin milioanele de lucruri care se acumulează în memorie, împletindu-se şi facilitînd intuiţia.

De aceea, cînd spun că scriu — cum ai pomenit şi tu — în acele momente, destul de neaşteptate, în care intru într-un fel de „swing" este absolut adevărat. De exemplu, ultimele două zile le-am petrecut lucrînd la o povestire pe care am încheiat-o aseară iar în dimineaţa asta am început să o transcriu într-o primă versiune, şi care s-a nascut, ca de obicei în cazul meu, printr-un „swing", pornind de la o idee de bază, despre finalul căreia nu ştiam încă nimic precis şi care m-a obligat să mă aşez la maşina de scris şi să mă rup de tot ce se întîmpla în jurul meu pînă am terminat. Dar cînd am recitit-o în dimineaţa asta, mi-am putut da perfect de bine seama că tot ce era legat de intuiţie, de spontan în acest „swing", acea manieră de a scrie pe care mi-o cunoşti atît de bine, era susţinut şi controlat prin cultură, un „backround" care mă împiedică să cad într-o serie de greşeli atît de frecvente la scriitorii începători şi să amestec fără discernămînt momente fericite, intuiţii extraordinare cu o mulţime de prostii, de repetiţii, de adjectivări inutile, explicînd lucruri care nu au nevoie să fie explicate, repetînd lucruri care nu trebuie repetate. Vreau să spun că simţul meu de autocontrol, de autocritică este un simţ absolut cultural, şi pe care, bineînţeles, nu-l aveam cînd eram tînăr. Îmi ajunge ca să mă conving, să-mi recitesc textele scrise pe la vîrsta de 18 ani. Desigur „swing"-ul continuă să acţioneze, pentru că îmi cultiv intuiţia în mod deosebit aşteptînd acel sentiment ritmic care mă mînă la lucru. Dar în spatele acesteia şi mai presus de mine se află, în momentul în care trebuie să găsesc viziunea cea bună, aportul multor ani de viaţă plini de confuzii şi de reuşite, de comparaţii şi al cîtorva zeci de mii de cărţi citite, pe care, desigur, nu pot să mi le amintesc în amănunţime, dar

UN AMATI

Cel mai vechi violoncel din lume, creat de Amati, a fost vîndut pentru suma de 240 000 mărci, la o licitaţie desfăşurată la München. Instrumentul este bogat ornamentat cu frunze de aur şi cu coroana lui Carol al IX-lea, cel care l-a comandat celebrului constructor.



Paradoxuri de Oskar WILDE

- *Un subiect frumos în sine nu-i sugerează nimic artistului. Îi lipsește imperfecțiunea.*
- *Numai oamenii superficiali se cunosc pe sine.*
- *Cei în vîrstă le cred pe toate; cei între două vîrste se îndoiesc de toate; cei tineri le știu pe toate.*
- *Dragostea de sine reprezintă începutul unei idile de o viață.*
- *E absurd să împarți oamenii în buni și răi: oamenii sînt ori încîntători, ori plicticoși – asta-i totul.*
- *Există momente în care arta aproape că se ridică la demnitatea muncii manuale.*
- *Există opere care au așteptat multă vreme pînă să fie înțelese: ele dădeau răspunsuri la întrebări care nu se puseseră niciodată, căci adeseori întrebarea survine îngrozitor de tîrziu în urma răspunsului.*
- *Nici un efort nu e de prisos cînd e vorba de a-ți alege dușmanii.*
- *Un celibatar convins se transformă într-o permanentă ispită publică.*
- *Cînd se ascultă muzică proastă, e o adevărată datorie s-o acoperi cu conversație.*
- *Tinerii vor să fie fideli și nu izbutesc; bătrînii vor să fie infideli și nu izbutesc.*
- *Singura diferență dintre un capriciu trecător și o iubire eternă este că primul durează ceva mai mult.*
- *Melomanii sînt pur și simplu absurzi: îți cer întotdeauna să fii complet mut, tocmai atunci cînd ai dori să fii complet surd.*
- *Nu există întrebări indiscrete; indiscrete pot fi doar unele răspunsuri.*
- *Debarcînd în America, în 1882, Wilde le spunea vameșilor: „N-am nimic de declarat, afară doar de geniul meu."*
- *Cînd sîntem fericiți, sîntem întotdeauna buni, dar nu întotdeauna cînd sîntem buni sîntem și fericiți.*
- *Nimic nu e mai primejdios decît să fii ultra-modern: riști să devii ultra-demodat.*
- *Omul bine crescut îi contrazice pe alții. Înțeleptul se contrazice pe sine.*

Selectate și traduse de ANDREI BANTAȘ

se află toate în această memorie, asemenea celei a lui Funes al lui Borges, păstrînd în adînc totul, pînă la ultima frunză a unui copac. [....]

SCK: Cum a influențat comportarea ta de cititor faptul că ai lucrat în domeniul traducerilor?

JK: Desigur, au rămas urme. Iată una cîteodată destul de dezagreabilă: cînd citesc traduceri, devin hipersensibil la toate șmecheriile traducătorului, șmecherii pe care le cunosc îndeajuns de bine pentru că le-am folosit și eu. Nu există traducere perfectă și destul de des mă supăr cînd citind o traducere din engleză sau franceză nu am originalul la îndemînă; mă deranjează imperfecțiunile, erorile, micile stîngăcii, făcute din necunoașterea limbii vorbite sau din simplă neglijență. Dar trecînd peste acestea, nu cred că activitatea mea de traducător a modificat cu ceva important comportamentul meu de cititor; iar pentru ca magia unei cărți să mă cuprindă rapid și să uit, după numai cîteva pagini, că am în mînă un original sau o traducere, aceasta depinde numai de calitatea operei, care trebuie să reușească să mă cuprindă într-atît încît să uit litera și să mă cufund în textura totală a cărții, fie ea în versiune originală sau în traducere.

SCK: Citești cărțile imitatorilor tăi? Le citești pe cele ale generației mai tinere, ale generației de scriitori latino-americani supusă inevitabil influenței cărților tale?

JC: Nu cred că există imitatori. În schimb este posibil ca mulți să fi suferit influența mea; **Rayuela** este o carte care șochează și asta rămîne, dar să ne întoarcem la întrebarea privind influențele. Am întîlnit prezența **Rayuelei** în multe cărți scrise de latino-americani și mai recent chiar la unii autori francezi. Închipuie-ți că nu mă supără cu nimic; ceea ce contează este forma în care acest lucru este elaborat, iar dacă rezultatul este pozitiv, nimic nu poate fi mai emoționant și mai frumos pentru mine decît să mă știu părtaș la o carte bună, la o carte frumoasă. Nu pot decît să mă bucur.

Prezentare și traducere de N. F. IGNAT

JOSÉ CORTI

AMINTIRI DEZOR-DONATE

JOSÉ CORTI

SOUVENIRS DÉSORDONNÉS

(....–1965)



LIBRAIRIE JOSÉ CORTI
1983



B. Fundoianu

ULTIMUL DRUM AL LUI B. FONDANE

3 octombrie...

AU TRECUT treizeci și nouă de ani, de cînd Benjamin Fondane[1] murea la Auschwitz, asasinat de naziști.

Fondane își părăsise țara natală, atras de Paris, ca atîți alți români: Voronca, Brauner, Lupasco, Eliade, Cioran, Ionesco, care au devenit la noi scriitori, artiști, gînditori celebri și francezi. În ajunul războiului, el nu mai era

[1] *Numele sub care Beniamin Fundoianu (1898–1944) a activat în Franța, din 1923, în cadrul mișcărilor dadaiste și suprarealiste.*

■ *Zadarnic ne-am osteni să căutăm numele lui José Corti în vreo istorie a literaturii franceze moderne sau în vreo enciclopedie, el nu figurează în nici una din ele. Aceasta e oarecum îndreptățit, întrucît opera lui literară propriu-zisă nu e prea însemnată în afară de:* **Relicve pagine** *(1920, Editura Picart, Paris),* **Visuri de cerneală,** *seria întîi, cu 24 fotocopii,* **Visuri de cerneală,** *seria doua, cu 28 fotocopii noi și patru prefețe (1945 și 1969, ambele la Editura Corti, Paris),* **A treisprezecea carte a fabulelor** *cu o prefață de O. de Mourgue (1963, Editura Corti),* **Imitație fără robie** *(1981, Editura Corti), el n-a mai publicat nimic altceva, căci, în marea lui modestie și scrupulozitate, a lăsat să zacă în fundul sertarelor lucrări care, dacă ar fi văzut lumina tiparului, s-ar fi bucurat cu siguranță de succes. Dar José Corti are marele merit de a fi tipărit de multe ori pe socoteala lui, deși era departe de a fi un om bogat, multe opere ale suprarealiștilor.*

În 1926, librăria lui José Corti de pe strada Clichy, în care se îmbulzea tot tineretul din Cartierul Latin, devenise fieful suprarealismului, bastionul sau mai degrabă fortăreața lui și sediul editurii recent înființate, „Editions Surréalistes", pe care o gira.

de multă vreme un necunoscut.

Locuinţa lui de pe strada Rollin, la cîţiva paşi de piaţa Contrescarpe şi strada Mouffetard, era destul de ciudată. Ajungeai în camera lui, unde se aflau biblioteca şi masa de lucru, pe o scară foarte îngustă şi fantezistă, dar pe care era periculos să cobori. Scara asta era remarcabilă prin aceea că Fondane făcuse din ea ceea ce se numeşte mica lui galerie. Pe pereţi tronau, printre alte tablouri, cîteva foarte frumoase de Brauner. Casa adăposteşte acum chiriaşi noi, tablourile au trecut în alte mîini... Inima nu mi-a dat ghes să mă duc în pelerinaj pe strada Rollin. Fondane nu mai e şi eu cunosc sfîrşitul lui tragic.

Marc Klein, profesor la facultatea de ştiinţe din Strasbourg şi unul din miraculoşii supravieţuitori ai Auschwitz-ului, mi-a spus ce a însemnat drumul său spre moartea din camera de gazare înaintea zilei de 3 octombrie. Un drum demn de discipolul lui Chestov şi filosoful care era. Fondane căuta să-şi domine suferinţele (de ani de zile, un ulcer al stomacului îl chinuia grozav), spre a se dărui în întregime copiilor din lagăr căci, în acel infern al infernelor, civilizaţia „Kultur"-ei nu se mulţumise doar să îngrămădească bărbaţi şi femei de toate vîrstele, ci zvîrlise şi copii, sărmane fiinţe care datorau poate plictiselii călăilor că n-au fost încă din prima zi a sosirii lor oferiţi vii, cuptoarelor. Şi Fondane, un Fondane scheletic, dar care îşi păstrase glasul său strident, Fondane îi distra pe acei copii. Le spunea poveşti, poveşti în care, îmi închipui, totul se termina cu bine. Îi punea să joace scenete pe aceşti nenorociţi, înspăimîntaţi, înfometaţi, care din fericire nu ştiau să citească pe cer, ceea ce scria fumul crematoriilor. Făcea chiar şi clasă cu ei, o clasă păzită de cîini şi de paznici, a căror nuia era biciul din sfoară împletită.

Fondane, poetul, care fusese un om vesel, prietenul nostru, în mortala sa solitudine, s-o fi gîndit probabil la opera lui întreruptă, la acel **Baudelaire et l'expérience du gouffre,** pe care tocmai îl terminase şi mi-l promisese, dar asupra căruia mai revenise iarăşi. Cred de asemeni că el trebuie să fi retrăit acele ceasuri cînd a trebuit să facă o alegere tragică, deoarece viaţa lui a depins de el. El a cîntărit-o... Un denunţător l-a înscris pentru abator, dar el a împins poarta din propria sa voinţă.

Fondane fusese arestat în acelaşi timp cu sora lui şi condus împreună cu ea la închisoarea Prefecturii. Diverse intervenţii au reuşit să-i menţină acolo cîteva zile, răgaz preţios, în răstimpul căruia soţia sa, Geneviève, ca să-i salveze, a străbătut Parisul cu bicicleta, a bătut la toate uşile. Ea nu le-a putut evita transferul la Drancy, unde erau păziţi chiar de jandarmii noştri comandaţi de patru ofiţeri boşi[2]. În momentul acela, dacă orice speranţă de a-şi salva sora era pierdută, nu depindea decît de Fondane ca să beneficieze de legea rasistă germană, care prevedea că soţul unei ariane, cum era cazul lui, nu putea fi deportat. Dacă era profund ataşat de soţia lui — care va dovedi mai tîrziu cît era de demnă —, Fondane îşi iubea foarte mult sora. În această tragedie, el a ales să rămînă cu ea pînă la capăt. Şi împreună au întreprins călătoria morţii. El a voit s-o însoţească spre a atenua, fie cît de puţin, angoasa ce o stăpînea. Nu ştiu dacă ea bănuia ce-i aşteaptă la

---

[2] *Sinonim popular şi peiorativ folosit de francezi încă din primul război mondial, pentru neamţ.*

În asemenea condiţiuni, cum era şi firesc, José Corti a cunoscut pe mulţi dintre aceşti scriitori, iar cu unii dintre ei – Paul Eluard, André Breton, René Char, Max Jacob, Julien Gracq, Benjamin Péret, B. Fondane, ca să nu-i numesc decît pe cei mai reprezentativi – a întreţinut legături strînse de prietenie. Acum, cînd au trecut atîţia ani de la epoca eroică a suprarealismului, intrat în istoria literară, José Corti s-a hotărît să-şi scrie amintirile, spre a-şi popula singurătatea – explică el – „evocîndu-i pe tovarăşii de o clipă şi pe prietenii de totdeauna, cei care m-au distrat, m-au interesat; cei pe care i-am iubit de-a lungul acestei călătorii în cursul căreia nu m-am simţit niciodată obosit" şi astfel a dat la iveală aceste **Amintiri dezordonate** *(Editura Corti, 1983).*

Din aceste deosebit de interesante şi, pe alocuri, demascatoare **Amintiri dezordonate,** *publicăm cîteva fragmente, regretînd că nu putem însoţi aceste rînduri de portretul lui José Corti care, solicitat de mine să-mi trimită o fotografie de a sa, mi-a răspuns că „a refuzat întotdeauna să i se facă portretul".*

sosire, dar ştiu că el nu-şi mai făcea nici un fel de iluzii.

Filozoful **Conştiinţei nefericite,** criticul îndrăzneţ al lui **Rimbaud vagabondul,** poetul lui **Ulise** şi al **Exodului** nu-mi va mai trece pragul decît în gîndul meu.

Revăd faţa lui slabă cu trăsăturile de timpuriu marcate, o şuviţă de păr — îl purta destul de lung — căzîndu-i totdeauna pe frunte. Îi aud rîsul răsunător, glasul „care suna ca o trîmbiţă": „Ei, Corti, ce e nou?" Bineînţeles că despre război era vorba, atunci cînd îmi adresa fraza asta, în loc de salut. Schimbam informaţii între noi, comentam la nesfîrşit evenimentele. Eram plini de speranţe, fără ca să ne lăsăm prea mult orbiţi că o să putem trăi. Certitudinea noastră era eliberarea; teama noastră nemărturisită era că am putea lipsi de la această zi mare. Ca să fiu sincer, nu ne gîndeam nici unul nici altul că victoria s-ar putea sărbători fără noi. Totuşi aşa s-a întîmplat. Fondane a pierit pe coşul crematoriilor, fiul meu[3] nu s-a mai întors din infernul de la Ellerich (din unsprezece mii de deportaţi ai lagărului au supravieţuit doar treizeci) iar noi, soţia mea şi cu mine, nu mai aparţineam acestei lumi cînd a sosit victoria. Şi pentru biata Geneviève Fondane lumea dispăruse, căci Benjamin, căruia i se devotase, nu mai era printre noi.

---

[3] *Numele lui B. Fondane şi al lui Dominique Corti sînt înscrise cu litere de aur, pe placa de marmoră de la Panteon, unde figurează toţi eroii Rezistenţei franceze.*

Prezentare, traducere şi note de
PAUL B. MARIAN



Goya: Dezastrele războiului

CARLOS FUENTES

INCURSIUNI ÎN MITURI ŞI AMINTIRI

După premiera mondială a piesei sale **Orhidee în lumina lunii,** *care a avut loc, cu mare succes, în 1982, la New York,* **CARLOS FUENTES** *a acordat lui* **Arthur Holmberg** *acest interviu apărut în ziarul „International Herald Tribune"*

— Ce vă îndeamnă să scrieţi?

— Cînd eram tînăr, scriam ca să trăiesc. Acum scriu ca să nu mor. Întocmai Şeherezadei din „O mie şi una de nopţi", voi putea trăi în măsura în care mai am o poveste de spus.

— Care este povestea **Orhideelor în lumina lunii?**

— Titlul piesei vine de la tangoul lui Vincent Youmans, dansat de Dolores del Rio şi Fred Astaire în filmul muzical **Zburînd spre Rio,** din 1933. Piesa mea este un dialog între Dolores del Rio şi Maria Felix, o altă zeiţă mexicană a ecranului. Un al treilea personaj, un american pasionat de cinema, pătrunde intempestiv în lumea lor simbiotică şi-i precipită sfîrşitul tragic.

— Este vorba de o incursiune în nostalgia amintirilor?

— Nu numai. Piesa tratează despre mitul culturii şi despre cultura miturilor. Chiar mai mult decît atît, este o piesă despre memorie, despre memoria filmelor pe care le-am văzut cu ani în urmă în Mexic.

Într-unul din momentele emoţionale culminante ale piesei, cele două frumuseţi ale ecranului, acum îmbătrînite, privesc tăieturi din vechile lor filme. Figurile şi trupurile lor fuseseră cîndva simboluri ale imaginaţiei erotice pentru milioane de spectatori. Acum, după atîta vreme, cele două celebrităţi nu mai au nici o legătură tangibilă cu acele imagini îndepărtate şi nu putem şti dacă umbrele care se derulează pe perete promovează o dispoziţie spre auto-definire sau spre auto-amăgire.

— Atribuiţi filmului un rol de descifrare a experienţei individuale sau colective?

— Filmele sînt purtătoare ale inconştientului colectiv, un fel de magazii ale miturilor moderne. Hollywoodul produce arhetipuri utilizate pentru înţelegerea vieţii colective. Marilyn Monroe a fost unul din marile totemuri ale tribului. Ea s-a născut din aceeaşi sferă a imaginaţiei ca şi Afrodita. A împlinit aceleaşi trebuinţe.

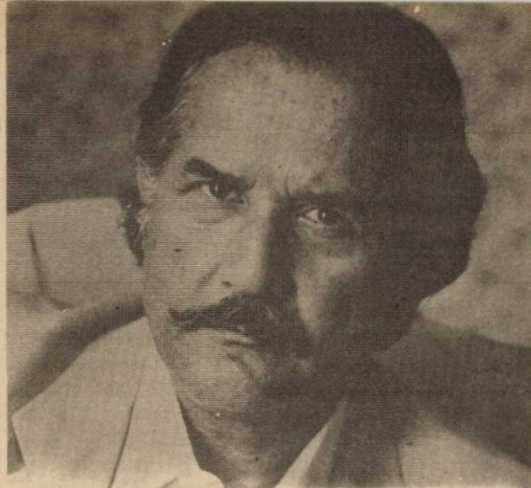
Interesant este însă că arhetipurile moderne sînt inculcate în modă, ele se perimează sau revin în actualitate. „Icoanele" noastre sînt efemere, iar „zeii" noştri sînt dispensabili. Îi aruncăm. Civilizaţia noastră este bazată pe amnezie.

Scriind deci această piesă, am proiectat o călătorie în trecut şi o evocare a două femei mexicane care au avut o importanţă pentru mine, în copilăria mea.

— De ce Dolores del Rio şi Maria Felix?

— Mi-au plăcut mult aceste două actriţe, pentru că erau puternice şi independente. Ele au zdruncinat miturile

■ **CARLOS FUENTES** *s-a născut în 1928 în Mexic, ca fiu al unui diplomat. A trăit un timp la Washington, după care a îndeplinit diverse funcţii în guvernul mexican şi a fost ambasadorul ţării sale la Paris. Romanele* **Moartea lui Artemio Cruz** *şi* **Terra Nostra** *l-au consacrat ca unul dintre cei mai de seamă prozatori ai lumii contemporane. După o absenţă dramaturgică de zece ani, Fuentes s-a relansat în teatru cu* **Orhidee...** *prezentată în premieră absolută la „American Repertory Theatre".*



masculinității atotputernice. Nu erau cum se considera că trebuie să fie femeile latino-americane. Adică nu erau păpușile pe care să le alinte bărbații. Maria Felix și Dolores del Rio au fost niște Pancho Villa cu fustă.

— Sînteți considerat unul dintre romancierii magici. De ce v-ați îndreptat spre teatru?

— Scriu pentru scenă dintr-o trebuință lăuntrică profundă. Nu cred în genuri pure. Genurile nu sînt vitale decît dacă sînt contaminate, fertilizate între ele. Modelele mele literare, cei doi autori care mă însoțesc în viață, Cervantes și Shakespeare, au creat opere în care diferitele genuri vorbesc între ele, se angajează într-un dialog. În **Don Quijote,** fiecare gen are cuvîntul. **Hamlet** este o piesă în interiorul unei piese în cadrul unui roman. Încercarea disperată a lui Hamlet de a evoca trecutul reprezintă un act de imaginație narativă. Trecutul este o amintire care trebuie revisată.

Pe de altă parte, a scrie sau a citi un roman constituie o experiență individuală. Teatrul este, în schimb, o artă publică. Am vrut să comunic cu ceilalți dincolo de opera scrisă. Aveam ceva de spus, care putea fi spus doar acordînd cuvintelor mele fețe și voci omenești. Voiam să dau limbajului meu un trup. Scena este un vacuum pe care doream să-l umplu din punct de vedere fizic cu limbajul meu.

Consider că teatrul este o experiență unică. Limbajul devine viu pe scenă, ca nicăieri în altă parte, pentru că există o voce umană, vie, care interacționează cu alte voci umane. Nici o altă experiență nu poate înlocui această prezență verbală. Cuvîntul încarnat nu poate fi filmat, înregistrat sau îmbuteliat.

Îmi plac și filmele, dar consider că teatrul este lucrul cel mai autentic, un organism viu care respiră și care este compus din autor, actori, regizor și public. De fapt, spectatorii finalizează în locul meu scrierea piesei. Ei o re-creează în mintea lor. Piesa mea le deschide ferestre spre memoria și spre imaginația lor proprie.

— De ce ați ales Statele Unite pentru premiera absolută a piesei dv.?

— Actorii americani sînt cei mai buni din lume. Desigur, actorii britanici pot fi și ei minunați. Știu să pronunțe bine, dar în mod evident sînt o fabricație artistică. Adus pe culmile cele mai înalte de un Gielgud sau Olivier, acest tip de interpretare scenică dobîndește o frumusețe șlefuită pe care o respect și care îmi place, dar există o intimitate în maniera interpretativă americană pe care o consider mai pasionantă. Actorii americani nu se tem să-și arate vulnerabilitatea proprie, iar această vulnerabilitate creează o tensiune care, pentru mine, reprezintă esența dramei. Am dorit și am avut nevoie de acest tip de interpretare pentru piesa mea.

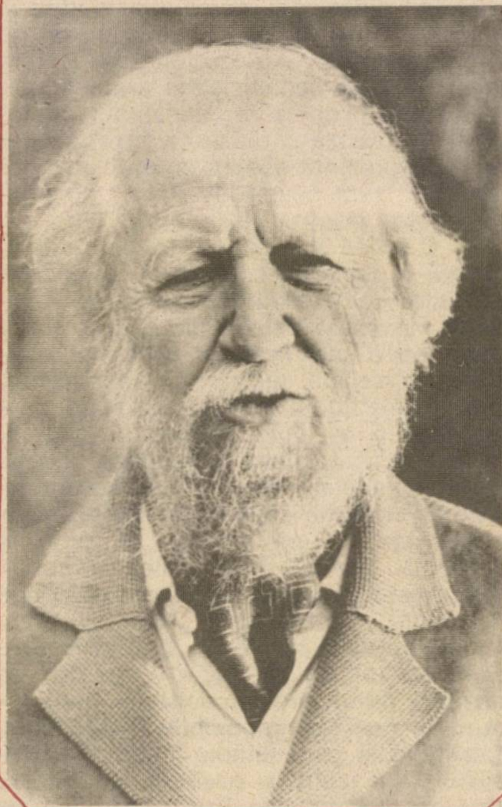
— **Orhidee în lumina lunii** este considerată o piesă de cotitură în creația dv. Ea este mai puțin dependentă de realitatea mexicană de suprafață, abordează o tematică mai largă și este mai conștient orientată teatral. De asemenea, este prima lucrare importantă pe care ați scris-o în limba engleză.

— Am scris piesa în engleză și spaniolă în același timp. E foarte curios. Aveam în minte cele două actrițe mexicane, așa că am început să scriu în spaniolă. Dar cel de-al treilea personaj, microbistul american, a început să fugă de mine. Au intervenit glume pe care nu le puteam spune în spaniolă. Trebuia să recurg la engleză, pentru că această limbă are capacitatea unor jocuri de cuvinte, imposibile în spaniolă. Cerințele și posibilitățile limbii spaniole sînt foarte înalte și pasionante, dar ele sînt de altă natură. Tipul particular de umor pe care doream să-l exprim nu-l puteam reda decît în engleză.

(Din „International Herald Tribune", oct. 1982)

Prezentare și traducere de
GABRIELA DOLGU

CONVERSAŢIE CU WILLIAM GOLDING



PRIN anii '40, directorul şcolii Bishop Wordsworth din Salisbury a introdus o oarecare măsură de auto-guvernare la unele lecţii cu elevi în vîrstă de peste 10 ani: aveau voie să organizeze o discuţie, în care se confruntau două părţi, unul dintre băieţi prezidînd dezbaterile. Totuşi, un adult trebuia să supravegheze asemenea ore. Într-o zi, un oarecare domn Golding, profesor de engleză, a încercat un fel de experiment social, retrăgîndu-se şi lăsîndu-i pe elevi în deplină libertate. Şi bănuielile lui cele mai sumbre s-au adeverit: intervenţia lui a venit exact la timp pentru a împiedica o încăierare gravă.

Bineînţeles, băieţii şi-au reluat locurile, aranjîndu-şi cravatele şi pipăindu-şi cucuiele, iar William Golding a folosit această experienţă în **Lord of the Flies (Împăratul muştelor),** unul dintre cele mai bune romane publicate după război. Credinţa sa adîncă în păcatul originar astfel confirmată, el a scris în continuare alte 10 romane şi şi-a luat locul lîngă Rudyard Kipling, Bertrand Russell, Galsworthy şi Winston Churchill, puţinii englezi care au cîştigat Premiul Nobel pentru literatură. Arareori o oră de engleză a avut asemenea rezultate.

*

„ŞOSEAUA de centură din Salisbury", mi-a spus William Golding la telefon, „apoi Coombe Bisset, Stratford Tony, Bishopstone, Broad Chalke şi Bowerchalke..."

La cîrciumă mi-au spus că aceasta era cea mai umblată vale din Wiltshire, dar pe locuitori nu-i impresionau celebrităţile. Garbo n-a făcut mare vîlvă cînd l-a vizitat pe Cecil Beaton la Broad Chalke, iar proaspătul laureat al Premiului Nobel era cunoscut, pe vremea cînd preda la şcoala Bishop Wordsworth, sub numele de „dl. Lălîu".

Dar această poreclă mi s-a dovedit a reprezenta o descriere neinspirată. William Golding şi-a făcut apariţia îmbrăcat în pantaloni frumos călcaţi şi pulover. Un prieten comun îmi spusese că

■ *Numai cinci scriitori britanici au primit Premiul Nobel pentru literatură; iar ultimul dintre ei,* **WILLIAM GOLDING,** *este de fapt primul după Winston Churchill, căruia premiul i-a fost decernat cu 30 de ani în urmă. La reşedinţa sa din Wiltshire, celebrul romancier a stat de vorbă cu John Mortimer, discuţia fiind reprodusă în suplimentul ilustrat al ziarului „The Times".*

trebuie să mă aştept la un fel de domn Peggotty, omul mării din **David Copperfield.** Dar cel pe care l-am întîlnit semăna mai curînd cu căpitanul Shotover al lui Shaw: un bărbat corpolent de 72 de ani, cu părul alb şi barba unui profet minor. Mi-am amintit că este probabil singurul romancier englez în viaţă care a fost comandant de vas în război.

*

— TATĂL meu a fost director al liceului din Marlborough. Aş putea spune că a fost un om mare în circumstanţe reduse. Părerile lui coincideau cu cele ale lui H.G. Wells. Credea cu tărie în evoluţie, socialism şi progresul uman. Tatăl lui fusese cizmar, un quaker foarte credincios. Dar eu, la 11 ani, cînd am deschis ochii asupra lumii, mi-am dat seama că ateismul nu era suficient. Adică, îmi aduc aminte că am intrat într-o biserică şi i-am spus lui Dumnezeu că, dacă există cu adevărat, să facă să mor pe loc. Dar el nu m-a onorat.

— Şi mama?

— Era sufragetă. Stătea pe treptele primăriei din Marlborough şi oamenii aruncau cu roşii în ea. M-a influenţat mai puţin decît tata. Viaţa ei era o foarte bogată fantezie.

— De unde ştiţi?

— Din unele lucruri pe care le spunea cînd era bătrînă şi vorbea singură.

Dacă William Golding e căpitanul Shotover, casa lui, în schimb, nu e **Casa inimilor sfărîmate.** Locuieşte într-o casă mare, joasă, cu pereţi albi şi acoperiş de trestie. În cameră se află un pian de concert Bechstein acoperit cu cărţi şi partituri. Priveam, prin ferestrele mari, încercarea soarelui de a străluci deasupra dealurilor din Wiltshire. Înainte de masă am băut vin alb demi-sec. Undeva în culise d-na Golding răspundea mereu la telefon şi aranja vizite ale unor echipe de televiziune din Spania şi Portugalia.

— Aţi trăit toată viaţa în acest ţinut. Vă place?

— M-am obişnuit cu el. Uneori mă plictiseşte îngrozitor. Alteori sînt uluit de frumuseţea lui. Deseori monotonia locurilor îmi dă dureri de dinţi. Totul e o chestiune de vreme.

— Aţi fost la colegiul Brasenose. V-a plăcut la Oxford?

— Nu. Trebuie să spun că nu. (Golding era gînditor.)

— De ce?

— Voiam să scriu poezie, dar cînd m-am apucat, aveam — nu pot să spun în greceşte, dar în traducere aş spune că „aveam un bou pe limbă". Am învăţat greaca singur dar constat că am început să uit. Ceea ce este foarte alarmant.

— Aţi încercat să scrieţi poezie?

— Sigur că da. Multă. Deşi nu prea bună. Una îmi place. Începe ca la Blake, ştiţi, „Auzi glasul bardului", şi recită: „Auzi glasul bardului!/ De cînd la şcoală am fost/ Sînt trei feluri de geniu/ Şi patruzeci de prostie/ Şi privind înapoi voi vedea,/ La şaptezeci de ani grei, / Că geniile n-au fost genii/ Şi proştii erau patruzeci şi trei".

William Golding îşi mîngîie barba şi rîde: Şi totuşi nu-i chiar poezie proastă.

— Nu pot să cred că...

— Ba da. **Dumneavoastră** puteţi fi socialist pentru că aţi urmat o şcoală publică. Pentru mine a fi socialist ar însemna să arăt o anumită invidie socială.

— Sînteţi socialist?

— Cred că aş vota pentru socialism mai curînd decît pentru orice altceva. Din fericire, acum, cînd am 72 de ani, nu mai contează prea mult dacă votez sau nu. La Oxford, poeţii pe care îi admiram erau de stînga, dar am constatat că aveam un dezinteres total pentru publicişti. Trebuie să vă spun că nu am nici un fel de generozitate politică.

*

DUPĂ Oxford, William Golding a devenit regizor şi actor amator apărînd — greu de crezut — în piesele lui Noël Coward şi jucîndu-l pe Danny, personajul principal din piesa lui Emlyn Williams, **Night Must Fall,** un psihopat care păstrează un craniu într-o cutie de pălării.

— Locuiam pe Finchley Road, la numărul 1001, spune Golding umplînd din nou paharele. Şi credeam că acest număr ar putea ascunde cine ştie ce mare înţeles mistic. Era un loc foarte ezoteric şi cred că îmi petreceam timpul acolo într-un fel de trîndăveală buimacă. Şi eram amestecat în diverse forme de vi-

ciu, dar hai să nu vorbim despre asta.

— Vă rog, să vorbim totuși.

— Bine. Să spunem că eram interesat, aproape de obsesie, de orice fată mai frumoasă decît media și că beam o cantitate apreciabilă de bere.

O, m-am gîndit eu, de-ar însemna numai atît păcatul originar și răutatea înnăscută a omului.

— Tatăl dumneavoastră nu dezaproba toate acestea?

— Ba da. Ne certam teribil.

— Și mama dumneavoastră ce părere avea?

— Nu cred că lua parte la conversație.

Atunci am început să pricep de ce d-na Golding bătrîna avea o viață interioară foarte bogată.

— În război, marina trebuie să fi fost ceva foarte îndepărtat de teosofii de pe Finchley Road 1001.

— Într-adevăr. Eram matroz și la un examen ne-au întrebat ce știm despre explozii. Unchiul meu fusese miner și într-o carte a lui citisem despre dinamită, așa că am scris un adevărat eseu pe această temă. M-am trezit dintr-o dată aplaudat ca mare expert și trimis să lucrez cu toate mărimile. I-am cunoscut pe lordul Cherwell și pe Churchill și o mulțime de slugarnici comandanți de brigadă. Apoi era cît pe ce să săr în aer cînd o experiență a ieșit prost. Am cerut să fiu trimis înapoi pe mare. Am fost comandantul unui torpilor.

— Ați ucis oameni?

— Cred că da. Dar erau departe. Marina este ceva foarte onorabil. Țintești la orizont ca să scufunzi o navă și apoi scoți oameni din apă și le spui „Îmi pare rău, bătrîne". Stăteam pe punte ca Noël Coward în **In Which We Serve** și spuneam „Salve!", iar ei îmi răspundeau „Salve, domnule". Știți, în timpul invaziei din Normandia, cred că am lansat rachete pe plaja lui Proust.

— Dar ați luptat într-o bătălie navală?

— La Walcheren. Au pornit 24 de nave de asalt și 23 au fost scufundate. Era atît de frig încît, zîmbind, mi-a înghețat zîmbetul pe buze. Și în tot timpul acelei bătălii celebre n-am putut să scap de zîmbetul acela înghețat și echipajul zicea: „Ia priviți, tipul se distrează!". Bineînțeles, eram mort de frică. Dar știți ce-mi amintesc despre război? Că rîdeam mult. I-am spus asta unei tinere doamne și mi-a zis că rîsul acela era isteric, iar eu i-am răspuns că nu, noi făceam haz de necaz. Am rămas cu un mare respect pentru marină și chiar acum cînd văd o navă mă simt emoționat.

*

MAREA și naufragiile — ele joacă un rol important în cărțile lui William Golding. Cu siguranță el își amintește nu numai de bătăliile navale dar și de o ciocnire între nava pe care se afla și un cargou japonez, pe timp de ceață în Canalul Mînecii, care ar fi putut fi fatală. Sîntem în pericol de a ne îneca, la fel cum sîntem în pericol pentru că trăim cu toții, ca cei de pe mare, prea aproape unii de alții și, așa cum scria Golding în **Rites of Passage,** „prin aceasta, prea aproape de tot ce e monstruos sub soare și sub lună".

— Am scris **Împăratul Muștelor** după război. Mi-am amintit de ora de la

Din presa britanică

Mica publicitate

DE VÎNZARE: pian pentru începători cu picioare.

Pian de concert de vînzare la o doamnă în stare excepțională.

Un cîine cere adăpost: mănîncă orice, îi plac mult copiii.

Nu lăsați gospodăria să vă ucidă soția: faceți-o cu electricitate.

Scrisori

Domnule doctor,

Vă rog să-mi trimiteți o rețetă pentru lapte praf întrucît am un copil de șase luni și habar n-am avut de el pînă cînd nu mi-a spus o vecină.

Domnule profesor,

Vă rog să-l învoiți azi de la școală pe Jimmy fiindcă taică-su e bolnav și porcul trebuie hrănit.

Stimate domn,

Înțeleg că toate locurile pentru avionul de Roma de lunea viitoare sînt vîndute, dar dacă totuși cade cineva de pe listă, aș dori un loc la fereastră. Sîntem patru perechi care vrem să plecăm împreună în călătorie de nuntă. Ați putea să ne trimiteți ceva materiale documentare?

Selecate și traduse de Andrei BANTAȘ

școala Bishop Wordsworth. Voiam să le spun englezilor: „Ați cîștigat războiul și i-ați învins pe naziști, dar răul nu l-ați învins încă. Și mai e și răul din noi. Știu că am o înclinație înnăscută pentru rău și o capacitate perversă de a mă bucura de el.

— Credeți că vom fi întotdeauna așa?

— Nu știu. A existat omul din Neanderthal și Homo sapiens. Poate că într-o zi vom ajunge și la Homo moralis. Poate că sîntem ca furnicile — sortiți să producem o societate perfectă.

— Dar socotiți că există o influență civilizatoare care ne poate stăvili pornirile distructive. De unde vine această influență?

— Dumneavoastră știți tot atît cît știu și eu.

Apoi am luat masa și William Golding a turnat din alt vin, unul mai dulce și „uleios".

*

D-NA GOLDING stătea în capul mesei. Era zîmbitoare, cu părul argintiu și încă frumoasă. S-au întîlnit într-un comitet pentru ajutorarea Spaniei și sînt căsătoriți de mai bine de 40 de ani. Ea este, după cum mărturisește, „una din rămășițele stîngii", iar soțul ei crede că ea era „cea mai roșie dintre roșii". D-na Golding pregătise un jambon atît de mare încît putea să hrănească mai multe echipe de televiziune portugheze și spaniole în zilele următoare.

— Mai doriți încă să scrieți poezie?, l-am întrebat pe Golding.

— Mai scriu puțin. În latină. Nu poți fi demodat în latină.

— A scrie proză bună nu vă satisface îndeajuns?

— Poezia e altfel. Poezia se află la un nivel superior. Îmi mai amintesc încă toate poeziile pe care toți copiii le învățau la grădiniță. Asta nu-mi place. Pe Golding nimeni nu-l va **învăța** vreodată.

Fiecare cu ce-l doare

Demostene petrecea mult timp pe țărmul mării și se plîngea oricui avea timp să-l asculte: „Ce locuri, ce locuri! Cît vezi cu ochii numai nisip și iar nisip. Nici măcar o pietricică".



O celebritate a ecranului francez: Michèle Morgan, sărbătorită în cadrul unei gale prezentate de Gilbert Becaud.

De fapt, cărțile lui Golding au comprimarea și ceva din misterul poeziei. Și ultima, **The paper men (Oamenii de hîrtie)**, nu face excepție. Scrisă de un septuagenar, cartea redă intacte toată prospețimea și energia lui și explorează un nou filon comic. Începutul, o secvență în care un distins scriitor se scoală în mijlocul nopții pentru a împușca ceea ce el crede a fi un bursuc care cotrobăie în lada de gunoi, este de un comic nou la Golding.

Oamenii de hîrtie este un roman neîndurător cu cei a căror viață este clădită pe manuscrise, fotografii, notițe pentru romane și teze academice, numai pe viață nu. Dacă aș fi „celebrul" profesor Rick L. Tucker din **Oamenii de hîrtie,** aș putea spune că Golding a produs un tur de forță nabokovian. Dar așa, nu pot spune decît că a produs o lectură extrem de plăcută.

(Din „The Sunday Times Magazine", 5 februarie 1984)

Prezentare și traducere de
DANIELA BOSÎNCEANU

ARTHUR MILLER

„ÎN MINTEA MEA, NU POT SEPARA TRAGEDIA DE MOARTE“



Î: Ați vrea să ne vorbiți puțin despre începuturile carierei dumneavoastră literare?

Miller: Prima piesă am scris-o în 1935, cînd mă aflam în statul Michigan. Eram într-o vacanță de primăvară și am terminat-o în șase zile. Eram atît de tînăr încît îndrăzneam să fac asemenea lucruri, să încep și să închei o piesă într-o săptămînă. Nu văzusem în viața mea mai mult de două piese, așa că nu știam ce lungime trebuie să aibă un act, dar stăteam în aceeași clădire cu un băiat care se ocupa de costumele trupei studențești, și el mi-a zis „Mde, cam vreo patruzeci de minute, să zicem.“ Eu scrisesem enorm de mult și am început să mă verific cu un ceas deșteptător. Pentru mine era doar o distracție, nu trebuia luată prea în serios... sau cel puțin, așa mi-am spus. S-a dovedit că actele erau prea lungi, dar simțul timpului și al adecvării lungimii îl aveam în sînge, așa că piesa a avut din capul locului o formă bine definită.

Să devin dramaturg a fost întotdeauna ideea maximă pentru mine. Simțisem mereu că teatrul este forma cea mai palpitantă și cea mai exigentă pe care poate ajunge s-o stăpînească un scriitor. Cînd am început să scriu era inevitabilă supoziția că m-am alăturat curentului care începuse cu Eschil și care străbătuse douăzeci și cinci de secole de dramaturgie. Există atît de puține capodopere în domeniul teatrului — față de celelalte arte —, încît pînă la vîrsta de 19 ani le poți parcurge destul de ușor. Astăzi nu cred că dramaturgi-

■ *Dramaturgul și prozatorul de renume mondial* **ARTHUR MILLER** *(născut în 1915 la New York) a fost muncitor necalificat și, după o serie de insuccese sau izbînzi minore în dramaturgie și roman, și-a început adevărata carieră cu piesa* **Toți fiii mei** *(1947), urmată curînd de* **Moartea unui comis voiajor** *(1949), considerată o capodoperă a fuziunii între realism și simbolism. Au urmat tragedii politice ca* **Vrăjitoarele din Salem** *(1953) și* **Incident la Vichy** *(1965), melodrame realiste precum* **Vedere de pe pod** *(1955) și* **După cădere** *(1964), o piesă modernă cvasi-autobiografică care a stîrnit discuții în lumea literelor și teatrului. În proză, opera cea mai importantă o constituie romanul-cinematografic* **Inadaptabilii** *(1961), cu personaje în care la fel se împletesc iluziile cu realismul - și care a dobîndit un succes remarcabil prin ecranizare (cu participarea tragică a lui Marilyn Monroe, Clark Gable și Montgomery Clift).*

lor le pasă de istorie. Cred că au sentimentul că e lipsită de importanță. [...]

Î: Ce dramaturgi ați admirat cel mai mult în tinerețe?

Miller: În primul rînd pe cei eleni, pentru forma lor de-a dreptul magnifică, pentru simetrie. De cele mai multe ori nu izbuteam cu adevărat să repet intriga, pentru că personajele mitologice nu-mi spuneau absolut nimic. Pe vremea aceea nu aveam deloc cultura necesară pentru a-mi da seama cu adevărat despre ce e vorba în aceste piese, însă arhitectura îmi apărea foarte clar. De multe ori, privești cine știe ce clădire din trecut, habar nu ai de destinația ei și totuși îi admiri modernismul. Are greutatea ei specifică. Această idee a formei nu m-a mai părăsit niciodată; parcă mi-a fost întipărită în minte cu fierul roșu.

Î: Pe atunci vă simțeați atras în mod special de tragedie?

Miller: Mi se părea singura formă de dramaturgie existentă. Socoteam că restul e alcătuit fie din încercări de a o realiza, fie din fuga de tragedie. Dar tragedia reprezenta pilonul de bază.

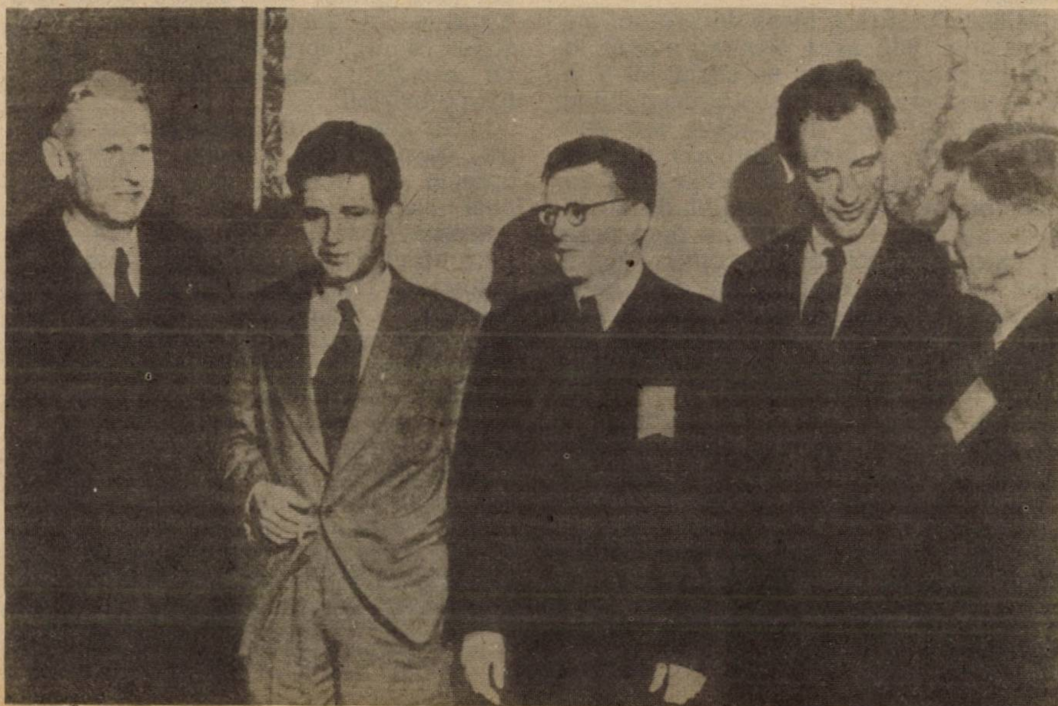
Î: La premiera piesei dumneavoastră **Moartea unui comis voiajor** ați declarat cronicarului de la „New York Times" că sentimentul tragic este evocat în noi cînd ne aflăm în prezența unui personaj gata să-și dea și viața, dacă e nevoie, pentru a obține un singur lucru: sentimentul său de demnitate personală. Vă considerați piesele tragedii moderne?

Miller: În privința asta mi-am schimbat de mai multe ori părerea. Cred că este imposibil să facem o comparație directă sau aritmetică între oricare operă contemporană și tragediile clasice, din pricina problemei religiei și a puterii, care constituia un lucru prestabilit, un considerent aprioric în orice tragedie clasică. La fel ca și o ceremonie religioasă, la care atingeau în final obiectivul prin jertfe. Totul este legat de jertfirea de către colectivitate a unui om pe care aceasta îl și adoră și-l și disprețuiește, pentru a-și pune în aplicare legile tradiționale și fundamentale și deci pentru a-și justifica existența și a se simți în siguranță.

Î: În piesa dumneavoastră **După cădere,** deși Maggie a fost „jertfită", personajul central Quentin supraviețuiește. L-ați văzut ca pe un caracter tragic, sau potențialmente-tragic, într-o măsură oarecare?

Miller: La asta n-aș putea răspunde pentru că, sincer vorbind, în mintea mea nu pot separa tragedia de moarte. Știu însă bine că în mințile altora nu

Alexandr Fadeev, Norman Mailer, Dmitri Șostakovici, Arthur Miller și William Olaf Stephdon la New York, în 1949



există nici un motiv de a le alătura. Nu pot rupe această asociaţie mentală dintr-un singur motiv şi anume, ca să fabric un clişeu: nimic nu se poate compara cu moartea. [...]

Î: Şi care erau acele două piese pe care le-aţi văzut înainte de a începe să scrieţi?

Miller: Cred că aveam vreo 12 ani cînd mama m-a luat într-o după-amiază la teatru. Locuiam în cartierul newyorkez Harlem unde existau vreo două-trei teatre cu stagiune permanentă şi multe femei intrau să-şi petreacă acolo după-amiaza sau, eventual, să vadă în întregime spectacolele de matineu. Nu-mi aduc aminte altceva decît că două persoane se aflau pe scenă în cala unui vapor, scena se legăna — efectiv mişcau scena ca pe un vapor — şi un canibal, aflat şi el pe vas, avea o bombă cu explozie întîrziată. Toată lumea îl căuta pe canibal: era foarte palpitant. Cealaltă piesă era o lucrare moralizatoare despre efectele drogurilor. [...] Bineînţeles, însă, că, pînă să încep să scriu, mai citisem piese. Citisem pe Shakespeare şi pe Ibsen — puţin, nu prea mult. Niciodată nu am legat scrisul pieselor de teatrul nostru, sau, în orice caz, nu din capul locului.

Î: Prima dumneavoastră piesă avea vreo legătură cu succesele de mai tîrziu — **Toţi fiii mei** sau **Moartea unui comis voiajor?**

Miller: Da. Era o piesă despre un tată, care prin 1935 avea o întreprindere lovită de o grevă şi un fiu sfîşiat între interesele tatălui său şi simţul dreptăţii pe care-l avea. Dar, din păcate, s-a transformat într-o piesă aproape comică. [...] Willy Loman din **Moartea unui comis voiajor** mi-a fost inspirat de un individ pe care l-am cunoscut prea puţin şi care era într-adevăr comis voiajor; abia cu ani în urmă mi-am dat seama că pe omul acela nu l-am văzut în total mai mult de patru ore în decurs de douăzeci de ani. Dar, fireşte că mi-a făcut o impresie dintr-acelea cu rol fundamental, marcant. Cînd mă gîndeam la el, părea să fie pur şi simplu mut: Mie nu-mi spusese, cu una, cu alta, mai mult de două sute de cuvinte. Eram copil pe atunci. Mai tîrziu, am mai avut un contact de acelaşi gen cu o persoană a cărei fantezie îi depăşea întotdeauna mijloacele de realizare. De cînd mă ştiu, sînt conştient de genul acesta de chin, al unei persoane care e împinsă înainte de o dorinţă implacabilă şi de nestăpînit, o tendinţă pe care nu are cum s-o blocheze [...].

Î: După părerea dumneavoastră, dramaturgii mai tineri creează şi ei eroi?

Miller: Să vă spun ceva, se prea poate ca eu să lucrez pe altă lungime de undă, dar nu mi se pare că ei mai sînt preocupaţi de personaje, de documentarea faptică în legătură cu oamenii. În momentul de faţă (1966), toate experienţele de viaţă sînt privite dintr-un punct de vedere schematic. Aceşti dramaturgi nu-şi lasă personajele să scape nici măcar un moment de schema preconcepută care arată ce îngrozitoare e lumea. Seamănă foarte mult cu piesele de pe vremuri despre greve. Pe atunci schema era că cineva începea o piesă cu o ideologie burgheză şi apoi era implicat într-o zonă de experienţă legată de mişcarea muncitorească — fie că era chiar o grevă, fie, într-un sens mai larg, prăbuşirea capitalismului — şi îşi încheia piesa stabilind atitudini noi faţă de această prăbuşire. Pornea cu mintea întunecată şi sfîrşea cu ea luminată — cel puţin parţial. Şi lucrul acesta îl puteai prevedea încă din primele cinci minute. Prea puţine din piesele acelea se mai pot juca astăzi. Ele, aceste piese sînt depăşite. În decursul anilor, am constatat că un lucru similar s-a întîmplat cu aşa-zisul „teatru al absurdului". Este previzibil.

I: Cu alte cuvinte, noţiunea de tragedie, despre care vorbeaţi mai înainte, lipseşte din această viziune preconcepută asupra lumii.

Miller: Absolut. Prin jertfa sa, conform tiparului, eroul tragic se integra în schemă. Întotdeauna am socotit aceasta o manifestare aproape religioasă. Eroul izbutea să arunce o lumină foarte puternică asupra schemei ascunse a existenţei, fie călcînd una dintre legile ei profunde — aşa cum încalcă Oedip un tabu — şi tocmai prin aceasta dovedind existenţa tabu-ului — sau validînd o lume morală cu preţul propriei sale vieţi. Şi asta este victoria. Avem nevoie de el, ca avangardă a rasei noastre. Avem nevoie de crima lui.



Marilyn Monroe și Arthur Miller

Crima lui este civilizatoare. Ei bine, **astăzi** opinia generală este că universul nostru nu poate fi consolat [...]. Celălalt lucru care lipsește este luarea de poziție a autorului față de problema puterii. Întotdeauna am presupus că la baza oricărei povestiri există, subiacentă, problema „cine va mînui puterea?" Vedeți, în **Moartea unui comis voiajor** aveți două puncte de vedere. Ele arată ce s-ar întîmpla dacă am adopta cu toții atitudinea lui Willy față de lume, sau dacă am adopta-o cu toții pe a lui Biff. Și, dacă le-am adopta în mod serios, aproape ca pe o faptă politică. De fapt, eu aduc în dezbatere întrebarea cum ar trebui să fie condusă lumea; vorbesc de psihologie și de spirit. De exemplu, o piesă care nu este neapărat legată de acest gen de probleme e **Pisica pe acoperișul încins** de Tennessee Williams. Eu, în schimb, am fost izbit de ideea că punctul nodal al intrigii îl constituie marea putere a tatălui. El este literalmente proprietarul unui adevărat imperiu de terenuri și ferme. Și el vrea să imortalizeze această putere, vrea s-o transmită mai departe, pentru că e pe moarte. Fiul are un mod mult mai fin de a aprecia dreptatea și relațiile umane decît tatăl. Tatăl e mai aspru, mai filistin; nu e nici atît de evoluat; și cînd vorbim de rafinamentul emoțiilor, am spune probabil că fiul le are, pe cînd tatălui îi lipsesc. Cînd am văzut piesa mi-am zis: „O să fie de-a dreptul minunat, pentru că persoana sensibilă va primi în dar puterea, și ce-o să facă cu ea?" Dar piesa nu merge pînă acolo. Ideea este abătută către un aspect de nevroză personală. Și de aceea se și înfundă. Dacă vorbim despre tragedie, atunci grecii cu siguranță că ar fi scos ceva miraculos din ideea aceea. Ei l-ar

fi investit pe fiu cu putere și l-ar fi pus față-n față cu conflictele sfîșietoare ale omului sensibil care trebuie să conducă. În felul acesta, s-ar putea arunca lumină și asupra esenței acestei tragedii a puterii.

I: Asta urmăreați în piesa dumneavoastră **Incident la Vichy.**

Miller: Exact asta urmăream. Dar am senzația că, în zilele noastre, scena se îndepărtează de orice considerații asupra puterii, care se află întotdeauna în inima tragediei. Am folosit drept exemplu piesa lui Tennessee Williams, pentru că e un dramaturg atît de bun încît problemele lui sînt simptomatice pentru epoca în care trăim. În ultimă instanță, **Pisica pe acoperișul încins** a ajuns să semnifice minciuna din relațiile între oameni [...]. Eu sînt convins și astăzi că, ori de cîte ori o piesă pune sub semnul întrebării sau chiar amenință organizarea noastră socială, adică atunci cînd într-adevăr ne zguduie profund și primejdios, atunci trebuie să fii cu adevărat grandios: nu e suficient să fii doar un bun dramaturg [...].

I: De ce credeți că noi, americanii, nu am izbutit aceleași realizări ca Teatrul Național Popular din Paris? De ce a dat greș Teatrul de la Lincoln Center, condus de Whitehead?

Miller: Ei bine, e un fenomen care merită un studiu sociologic. Cînd am intrat eu în acest teatru, scrisesem deja aproape două treimi din piesa **După cădere.** Whitehead a venit la mine și mi-a spus: „Aud că scrii o piesă. N-am putea s-o folosim ca să inaugurăm trupa de la Lincoln Center?" Dintr-un motiv sau altul am zis că o voi face. Mă așteptam la un eșec financiar (nu puteam spera să cîștig mai mult de o cincime din ceea ce încasez în mod normal de la o piesă, însă presupuneam că oamenii vor spune: „Mă rog, e o prostie, dar nu chiar o imbecilitate"). Ceea ce s-a produs, înainte de a se fi jucat măcar vreo piesă, a fost o ostilitate care m-a uluit total. Nu cred că era îndreptată împotriva cuiva în mod special. Pentru actorii care doresc să-și perfecționeze arta, nu există un loc mai bun decît o companie permanentă cu repertoriu variat, în care poți juca roluri diferite și ai posibilități cu care nu te poți întîlni într-o viață întreagă pe Broadway. Dar actorii păreau să fie jigniți de toată povestea. Chestiunea m-a depășit pur și simplu! Puteam înțelege dușmănia producătorilor comerciali care, la urma urmei, se socoteau amenințați de acest teatru. Dar profesioniștii de toate felurile l-au întîmpinat de parcă ar fi fost nu știu ce insultă. Singura concluzie pe care o pot trage acum este că exista pentru actori amenințarea că vor trebui ori să se adapteze, ori să tacă. Pînă atunci, actorul putuse întotdeauna să se plimbe pe Broadway, unde condițiile erau îngrozitoare, și să spună: „sînt un actor mare, dar nu sînt apreciat la justa mea valoare", deși în străfundurile minții lui se gîndea poate: „Ei bine, într-o bună zi o să capăt un rol principal și o să mă duc la Hollywood și o să fac avere". Acest lucru nu-l putea face într-un teatru stabil, cu repertoriu permanent, în care semna un contract pe mai mulți ani. Așadar, s-a renunțat la întreaga idee a acestui gen de succes rapid [...].

I: Acum multă vreme scriați și scenarii radiofonice. Din această experiență ați învățat multe lucruri despre tehnica dramatică?

Miller: Pentru teatrul radiofonic aveam douăzeci și opt de minute și jumătate în care să spunem o întreagă poveste și, în plus, trebuia să te concentrezi total asupra cuvintelor, deoarece spectatorii nu vedeau nimic. De fapt, actorii jucau într-un dulap întunecos, într-o cameră obscură. Așadar, într-o piesă bună pentru teatrul radiofonic totul era economia de cuvinte. Asta te incita tot mai mult să evaluezi forța unei propoziții bune, și găsirea expresiei potrivite: îți putea economisi o pagină întreagă pe care, altfel, o iroseai. Întotdeauna am regretat că radioul n-a dăinuit destul pentru a profita de el

Afacerile sînt afaceri

I se atribuie lui Alphonse Allais următoarea scrisoare: „Domnilor. Sînt asigurat la compania dvs. pentru suma de două milioane în caz de deces. Sinuciderea este acceptată la capătul a doi ani, iar polița mea a împlinit deja doi ani. Deci – vă anunț intenția mea de a mă sinucide. Totuși, dacă ați accepta să-mi dați un milion aș renunța la intenția mea și aceasta ar constitui o afacere bună atît pentru mine cît și pentru dumneavoastră".

mişcările poetice contemporane, deoarece e vorba de un mijloc de expresie firesc pentru poeţi. E vorba de vocea pură, de cuvintele pure. Cuvintele şi tăcerea: o artă minunată. Adeseori m-am gîndit, chiar şi acum de curînd, că mi-ar plăcea să mai scriu un scenariu radiofonic şi să-l dau cuiva, împreună cu permisiunea de a-l juca pe reţeaua necomercială. Englezii mai realizează şi acum scenarii radiofonice, teatrul lor la microfon e foarte bun.

I: Parcă pe vremuri scriaţi şi piese în versuri, nu?

Miller: A, da, chiar foarte multe.

I: Aţi mai repeta experienţa?

Miller: Poate că da. Adeseori scriu replici în versuri şi apoi le împart în propoziţii obişnuite. O mare parte din **Moartea unui comis voiajor** am scris-o iniţial în versuri, şi chiar şi **Vrăjitoarele din Salem** am scris-o în întregime în versuri, pe care apoi le-am frînt. Eram speriat de ideea că actorii ar putea adopta faţă de materialul meu o atitudine care să-i distrugă vitalitatea. Eu nu voiam să văd pe nimeni stînd în picioare şi ţinînd discursuri. Vedeţi, în ţara asta n-avem nici un fel de tradiţie în materie de teatru în versuri şi, de îndată ce un actor american vede ceva tipărit sub formă de poezie, imediat îşi pune un picior înaintea celuilalt şi-şi ia o poză retorică — sau invers, mormăie şi nu-l mai auzi deloc.

I: De care din piesele dumneavoastră vă simţiţi şi acum mai legat?

Miller: Nu ştiu dacă mă simt mai legat de una decît de alta. Bănuiesc că din unele puncte de vedere ţin mai mult la **Vrăjitoarele din Salem.** Cred că ea conţine foarte mult din propria mea fiinţă. Are o mulţime de straturi pe care le cunosc foarte bine, pe cînd alţii nu le ştiu deloc.

I: Mai mult decît în **După cădere?**

Miller: Da, pentru că deşi **După cădere** e o piesă mai psihologică, e mai puţin dezvoltată ca un artificiu. Vedeţi, în **Vrăjitoarele din Salem** eram total eliberat, deoarece scriam despre lucruri petrecute cu mai bine de trei veacuri în urmă. Era altă exprimare, altă epocă. Am simţit o mare bucurie scriind-o, mult mai mare decît la celelalte piese. Am cunoscut sentimentele scriitorilor din trecut care se ocupau în mod aproape constant de materiale istorice. Un dramaturg care scrie istorie poate termina lunea o piesă şi poate să înceapă alta miercurea, şi tot aşa mai departe. Pentru că **poveştile, intrigile** sînt gata pregătite pentru el. Ceea ce ia mult timp este inventarea acţiunii. Uneori îţi trebuie un an pînă să inventezi intriga. Autorul de piese istorice nu are nevoie să inventeze altceva decît limbajul şi caracterizarea personajelor. A, bineînţeles, mai există şi problema îngrozitoare a condensării istoriei — e vorba de multe remanieri, de introducerea unor personaje care n-au trăit niciodată sau care au murit la o distanţă de un secol unul de altul — dar în esenţă, dacă ai în mînă povestea, ai cîştigat un an de muncă.



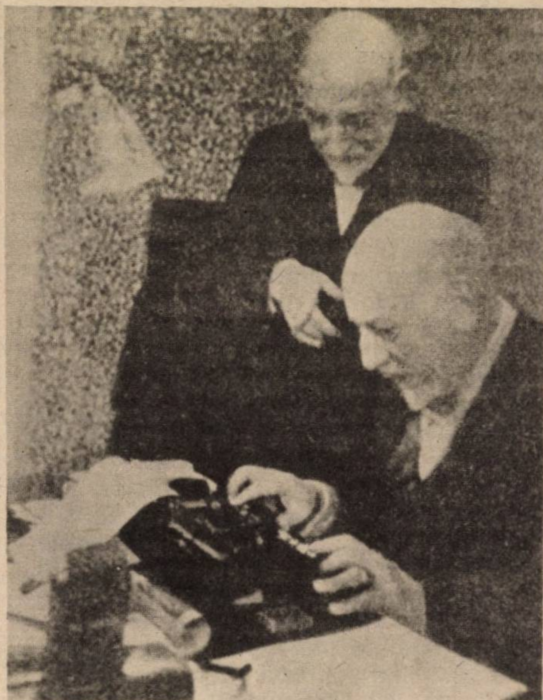
Un show Marilyn Monroe

(Din interviul luat de OLGA CARLISLE şi ROSE STYRON, publicat în „Writers at work", Viking Press, New York, Third Series, 1965.)

Prezentare şi traducere de
ANDREI BANTAŞ

LUIGI PIRANDELLO

CAIETELE LUI SERAFINO GUBBIO, OPERATOR



Pirandello dictîndu-i lui Pirandello

ATENȚIE, FILMĂM!

NU e rezervată atît mie — Gubbio — antipatia, cît aparatului meu. Se revarsă asupra mea, pentru că eu sînt cel care îl manevrează.

Ei nu-și dau seama în mod limpede, dar eu, cu manivela în mînă, sînt pentru ei un fel de gîde.

Fiecare dintre ei — mă refer, se înțelege, la adevărații actori, la aceia care își iubesc cu adevărat arta, indiferent de valoarea lor — se află aici de nevoie, se află aici fiindcă e mai bine plătit, pentru o trudă care, chiar dacă îl costă oarecare osteneală, nu-i cere eforturi de inteligență. Adeseori nici nu știu ce rol joacă.

Aparatul de luat vederi, cu enormele cîștiguri pe care le aduce, îi înrobește, poate să-i recompenseze mult mai bine decît orice impresar sau director proprietar de companie dramatică. Și nu numai atît; dar el, cu reproducerile sale mecanice, în stare să ofere marelui public, la prețuri ieftine, un spectacol mereu nou, face să se umple sălile de cinema și lasă goale teatrele, încît toate, sau aproape toate companiile dramatice înregistrează încasări de mizerie; iar actorii, ca să nu lîncezească, se văd constrînși să bată la porțile Caselor de filme. Dar ei nu urăsc aparatul doar din.

■ *Raporturile lui* **PIRANDELLO** *cu cinematograful (și filmul) sînt multiple și încep în anii de dinaintea primei conflagrații mondiale. Nu puține au fost, în timp, ecranizările unor scrieri în proză și dramatice pirandelliene, dar momentul central al interesului pentru cinema al marelui agrigentin se concretizează, pozitiv, în elaborarea scenariului* **Gloca, Pietro,** *devenit apoi* **Acciaio** *(Oțel), pus în imagine de regizorul german Walter Ruttmann (1933), și negativ, cu mult înainte, fie în eseurile critice, de respingere a filmului ca artă, fie în romanul* **Caietele lui Serafino Gubbio, operator,** *apărut în „Nuova Antologia" (1915), pentru prima oară, și apoi retipărit în 1925.*

Concepută sub forma unor însemnări ale protagonistului, redactate la persoana 1, **Caietele lui Serafino Gubbio, operator** *(titlul inițial fusese* **Atenție, filmăm!**), *scrierea aceasta e un roman de dragoste plasat în lumea cinematografului.*

pricina umilinței unei munci stupide și mute la care acesta îi osîndește. Îl urăsc mai ales pentru că se văd îndepărtați, se simt rupți de comuniunea directă cu publicul, din care își trăgeau, înainte, cea mai bună răsplată și cea mai mare satisfacție: aceea de a vedea și de a auzi de pe scenă, într-un teatru, o mulțime de oameni încordată, cu sufletul la gură, gata să urmărească acțiunea lor **vie,** gata să se înduioșeze, să freamăte, să rîdă, să se înflăcăreze, să izbucnească în aplauze.

Aici, actorii se simt ca în exil. În exil, nu doar față de scenă, ci chiar și față de ei înșiși. Deoarece acțiunea, acțiunea lor **vie,** iscată de trupul lor **viu,** acolo sus, pe pînza cinematografelor, nu mai există: nu mai e decît **imaginea lor,** surprinsă într-un moment, într-un gest, într-o expresie, care țîșnește și imediat dispare. Își dau seama, într-un chip nedeslușit, cu o senzație exasperantă, nedefinită, de gol, mai exact de golire, că trupul lor e aproape sustras, suprimat, lipsit de propria sa realitate, de răsuflare, de voce, de zgomotul pe care-l produce mișcîndu-se, pentru a deveni doar o imagine mută, care tresare o clipă pe ecran și dispare apoi în tăcere, dintr-odată, ca o umbră inconsistentă, joc amăgitor pe un biet petic de pînză.

Se simt și ei robii acestui aparat scîrțîitor, care arată pe trepiedul cu picioare îmbucate ca un păianjen mare la pîndă, un păianjen care le suge și le înghite realitatea vie, spre a o preschimba în arătare evanescentă, momentană, joc de iluzie mecanică în fața publicului. Iar cel care îi dezbracă de propria lor realitate și o dă ca hrană aparatului, cel care le preface trupul în umbră, cine este? Sînt eu, Gubbio.

Ei rămîn, aici, ca pe o scenă în timpul zilei, cînd se repetă. Seara reprezentației nu vine niciodată pentru ei. Nu mai văd publicul. Are grijă aparatul de reprezentarea în fața publicului, cu umbrele lor. Iar ei trebuie să se mulțumească să reprezinte, să joace, numai în fața lui, a aparatului. După ce au jucat, după ce au reprezentat, reprezentația lor e peliculă.

Păi, cum să mă iubească?

O anumită mîngîiere le vine din faptul că nu numai ei sînt mortificați în slujba acestui aparat, care face să se miște, să se agite, să atragă atîta lume în jurul său. Scriitori iluștri, autori dramatici, romancieri vin aici, pentru a propune, cu toții, îndeobște cu demnitate, „regenerarea artistică" a industriei. Și tuturora comandorul Borgalli le vorbește într-un fel, iar Cocò Polacco în alt fel: cel dintîi, cu mănușile directorului general; cel de al doilea, slobod, ca director de scenă. Ascultă cu răbdare toate propunerile de scenarii, Cocò Polacco; numai că, la un moment dat, ridică o mînă și zice:

— Oh, nu, povestea asta e cam crudă. Trebuie să ținem permanent seama de englezi, dragul meu!

Genială găselniță, asta, cu englezii. Într-adevăr, majoritatea peliculelor produse de **Kosmograph** ia drumul Angliei. În consecință, în alegerea subiectelor

MOUSTAKI

Îl recunoașteți pe acest „bătrîn" plin de viață? Nu este altul decît celebrul muzician și interpret Georges Moustaki, în timpul unui concert pe care l-a susținut recent la Frankfurt.



se cuvine să te adaptezi gustului englez. Dar cîte lucruri nu vor, astfel, englezii, pe peliculă, după părerea lui Cocò Polacco!

— **Pruderia** engleză, mă-nțelegi!? E destul să zică **shocking** și adio comandă!

Dacă peliculele ar ajunge direct la judecata publicului, multe lucruri mai-mai că ar trece. Dar nu merge așa: pentru importul de pelicule, în Anglia există agenții, colțul de stîncă, plaga agenților. Ei decid, agenții, și fără drept de apel: asta merge, asta nu merge. Și cu fiecare film care nu merge, e vorba de sute de mii de lire pierdute ori în minus.

Sau, Cocò Polacco exclamă:

— Minunat! Dar asta, dragul meu, e o dramă, o dramă perfectă! Succes sigur, succes monstru! Vrei să faci din ea un film? N-am să-ți permit niciodată așa ceva! Ca peliculă nu merge: ți-am spus, dragul meu, e prea fină, prea fină. Aici e nevoie de altceva! Tu ești prea deștept, înțelegi!?

În fond, atunci cînd le refuză subiectele, Cocò Polacco le face elogiul: le spune că nu sînt destul de tîmpiți ca să scrie pentru cinematograf. Pe de o parte, astfel, ei ar vrea să înțeleagă, s-ar resemna să înțeleagă; dar, pe de altă parte, ar vrea să-și vadă acceptate subiectele. O sută, două sute cincizeci, trei sute de lire, în anumite momente... Bănuiala că lauda adusă inteligenței lor și disprețul față de cinematograf ca mijloc de artă sînt invocate doar spre a le fi refuzate, cu o anumită politețe, subiectele, se trezește în mintea cîte unuia; dar demnitatea e salvată și pot să plece cu fruntea sus. De departe, actorii îi salută ca pe niște tovarăși de nenorocire.

— Toți trebuie să treacă pe-aici! — se gîndesc cu o bucurie răutăcioasă. — Chiar și capetele încoronate!

■

Acum cîteva zile, eram cu Fantappiè în curtea unde se află **Sala de repetiție** și birourile **Direcțiunii artistice,** cînd ne apăru dinainte un bătrînel pletos, cu cilindru, nas enorm, ochi sașii îndărătul ochelarilor cu ramă de aur, bărbuță în formă de salbă, care părea că se ghemuise cu totul în el însuși de groaza afișelor ilustrate lipite pe zid, roșii, galbene, albastre, lucitoare, teribile, anunțînd filmele care au făcut, cel mai mult, cinste Casei.

— Ilustre domnule senator! — exclamă Fantappiè cu o săritură, alergînd și încremenind apoi în poziție de drepți, cu mîna ridicată comic într-un salut militar. — Ați venit pentru probe?

— Mda... da... mi-au fixat ora zece — răspunse ilustrul senator, străduindu-se să-și dea seama cu cine stă de vorbă.

— Ora zece? Cine v-a spus? Polacco?*

— Nu-nțeleg...

— Domnul director Polacco?

— Nu, un italian... unul căruia i se zice „domn' inginer"...

— Am înțeles: Bertini! V-a spus zece? Nici o grijă. Acum e zece și jumătate. La unsprezece va fi în mod sigur aici.

Era venerabilul Profesor Zeme, renumitul astronom, director al Observatorului și senator al Regatului, membru al Academiei dei Lincei, distins cu nu știu cîte decorații italiene și străine, poftit la toate ospețele de la Curte.

— Iertați-mă, domnule senator — reluă hîtrul de Fantappiè. — O întrebare: n-ați putea să mă trimiteți în Lună?

— Eu? În Lună?

— Da, zic... cinematograficește, se-nțelege... **Fantappiè în Lună:** ar fi delicios! În recunoaștere, cu opt soldați. Mai gîndiți-vă, domnule senator. Aș ticlui binișor sceneta... Nu? Ziceți că nu?

Senatorul Zeme zice că nu, cu mîna, dacă nu chiar indignat, desigur cu multă austeritate. Un savant de rangul lui nu putea să se preteze să-și pună știința în serviciul unei bufonerii. S-a pretat, ce-i drept, să se lase **luat** în toate pozițiile în Observatorul său; a ținut să fie proiectată pe ecran și cartea de aur cu semnăturile celor mai iluștri vizitatori ai Observatorului, pentru ca publicul să poată desluși iscăliturile M.M.L.L. Regele și regina și ale A.A.R.R. Prințul Moștenitor și Prințeselor, ca și a M.S. Regele Spaniei și ale altor regi și miniștri de Stat și ambasadori. Dar toate acestea spre slava științei sale și pentru a oferi publicului cî-

* *Joc de cuvinte: Polacco, în limba italiană, înseamnă* **polonez.** *În tălmăcire liberă, ar fi* **Leahu,** *în românește. De aici, echivocul dialogului dintre senatorul prof. Zeme și comicul Fantappiè.*

teva imagini din **Minunile cerului** (titlul peliculei) și din formidabilele imensități în mijlocul cărora el, senatorul Zeme, așa pirpiriu cum e, trăiește și lucrează.

— Moftangiule! — exclamă printre dinți Fantappiè, ca bun piemontez ce era, cu una din obișnuitele lui strîmbături, îndepărtîndu-se în tovărășia mea.

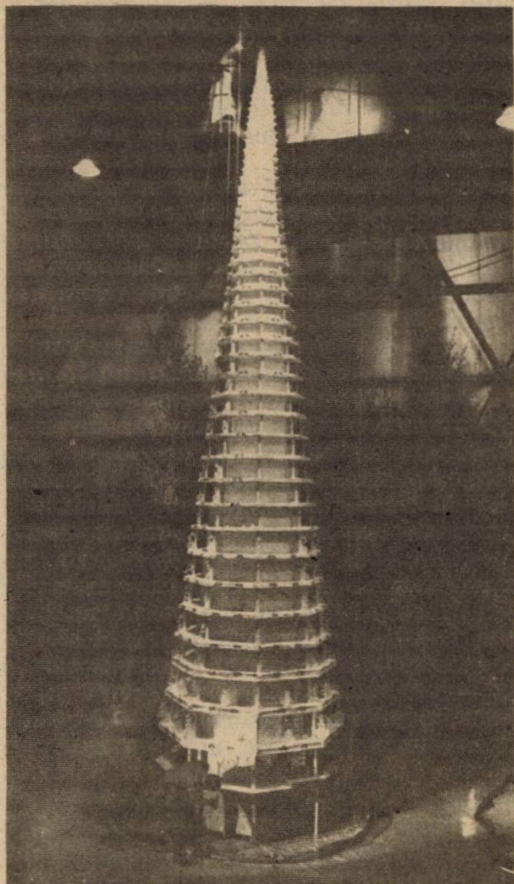
Dar ne întoarserăm amîndoi, curînd, înapoi, atrași de o răsunătoare larmă de glasuri, ce se înălțase din curte.

Actori, actrițe, operatori, directori de scenă, mașiniști ieșiseră din cabine și din **Sala de repetiții** și se îngrămădiseră în jurul senatorului Zeme, care se răfuia cu Simone Pau. Acesta din urmă obișnuia să vină din cînd în cînd să mă viziteze la **Kosmograph.**

— Ce tot îi dai cu educația poporului! — urla Simone Pau. — Ia' mai slăbește-mă! Trimite-l pe Fantappiè în Lună! Fă-l să joace popice cu stelele! Sau nu cumva crezi că stelele sînt numai ale dumitale? Dă-le încoace, predă-le divinei Prostii a oamenilor, care are tot dreptul de a și le însuși și de a juca popice cu ele! Dealtfel... dealtfel, să am pardon, ce faci dumneata? Cine te crezi că ești? Dumneata nu vezi decît obiectul! Dumneata nu ai decît conștiința obiectului! Adică, religie! Iar Dumnezeul dumitale e ocheanul! Dumneata crezi că e instrumentul dumitale? Nu-i adevărat! E Dumnezeul dumitale, iar dumneata i te închini! Dumneata ești ca Gubbio, cu aparatul lui! Sluga... dar nu vreau să te jignesc și am să spun: sacerdotele, ponteficele maxim, ți-ajunge? al Dumnezeului dumitale, și juri pe dogma infailibilității sale. Unde e Gubbio? Trăiască Gubbio! Trăiască Gubbio! Așteaptă, nu pleca, domnule Senator! Eu am venit aici, în dimineața aceasta, ca să aduc mîngîiere unui nefericit. I-am dat întîlnire aici: ar trebui să fie aici! Un nefericit, tovarășul meu, mușteriu al hotelului Șoimul... Nu există un mijloc mai bun pentru a mîngîia un nefericit, decît să-i arăți și să-l lași să pipăie cu degetul faptul că nu e singur. Și l-am invitat aici, printre acești bravi prieteni artiști. E un artist, și el! Iată-l! Poftim, iată-l!

Și omul cu vioara, lung și deșirat, încovoiat și tenebros, pe care îl văzusem acum un an și mai bine la ospiciul cerșetorilor, înaintă cîțiva pași, îngîndurat, absorbit, ca de obicei, contemplîndu-și perii care atîrnau din bogatele sale sprîncene încruntate.

Toți cei de față îi făcură loc. În liniștea ce se așternu, mai plesni cîte o pufnire în rîs, pe ici, pe colo. Dar uimirea și o anumită senzație de scîrbă cuprindeau majoritatea asistenței, văzîndu-l pe bărbatul acela înaintînd cu capul plecat și cu ochii absorbiți de perii sprîncenelor, de parcă nu ar fi vrut să-și vadă nasul cărnos și roșu, greutate enormă și osîndă a intemperanței



GUSTOS ȘI ARĂTOS

Cel mai mare tort de nuntă din lume a fost făcut la căsătoria danezului Simon Spies. Tortul are 11 metri înălțime și se spune că e la fel de gustos pe cît e de arătos.

sale. Mai mult ca oricînd, acum, înaintînd, părea că zice: — Tăcere! La o parte! Vedeți cum viața poate să-și bată joc de nasul unui om?

Simone Pau îl prezentă senatorului Zeme, care fugi, indignat; rîseră cu toții; dar Simone Pau, serios, luă de la capăt prezentarea prietenului său în fața actorilor, a actrițelor, a directorilor de scenă, istorisind pe sărite, cînd unuia, cînd altuia, povestea prietenului său, cum și de ce, după o faimoasă împleticire, nu a mai cîntat la vioară. La sfîrșit de tot, aprins, strigă:

— Dar el va cînta, domnilor! Va cînta! Va rupe vraja malefică! Mi-a făgăduit că va cînta! Dar nu pentru dumneavoastră, domnilor! Dumneavoastră vă veți feri, stînd la o parte. Mi-a făgăduit că va cînta pentru tigru! Da, da, pentru tigru! Trebuie să-i respectăm ideea! De bună seamă, își are motivele sale! Hai, să mergem, să mergem cu toții... Să ne ascundem, să stăm de o parte... El singur se va arăta în fața cuștii, și va cînta!

Printre rîsete și aplauze, mînați cu toții de o curiozitate vie în fața ciudatei aventuri, l-am urmat pe Simone Pau, care îl luase de subsuoară pe omul său, și îl împingea înainte, urmînd indicațiile ce îi veneau din spate, pe drumul ce trebuia apucat pentru a ajunge la serai. La ivirea cuștilor, ne opri locului pe toți, rugîndu-ne să păstrăm liniște, și îl trimise în față, singur, doar pe omul cu vioara.

La auzul hărmălaiei, de prin ateliere, de prin magazii, muncitorii, mașiniștii, decoratorii alergară în număr mare pentru a asista, în spatele nostru, la scenă: un șuvoi de oameni.

Fiara se retrăsese, dintr-un salt, în fundul cuștii; încordată, cu capul plecat, cu dinții rînjiți, cu ghearele scoase, gata de atac: teribilă!

Omul o privi, înspăimîntat; se întoarse perplex, căutîndu-l din ochi printre noi, pe Simone Pau.

— Cîntă! — îi strigă acesta. — Nu-ți fie frică! Cîntă! O să te înțeleagă!

Și-atunci, omul, ca eliberat, printr-un efort imens, de un coșmar, își ridică în sfîrșit fruntea, scuturînd-o, își aruncă pe jos pălăria boțită, își trecu mîna prin părul zbîrlit și extrase vioara din vechea teacă de postav verde, pe care o aruncă departe, dimpreună cu pălăria.

Din mijlocul muncitorilor îngrămădiți în jurul nostru, porni cîte o vorbă de duh, însoțită de rîsete și de comentarii, în timp ce omul își acorda vioara; dar o adîncă tăcere se lăsă de îndată ce el începu să cînte, întîi cam nesigur, șovăielnic, de parcă sunetul viorii sale, de atîta vreme neauzit, l-ar fi rănit; apoi, dintr-o dată, își birui nesiguranța și, poate, chiar tresăltările dureroase, cu cîteva mînuiri energice de arcuș. După acestea, veni parcă o neliniște din ce în ce mai puternică, copleșitoare, alcătuită din ciudate note aspre și surde, un nod compact, în care cîte o notă dădea semne că se prelungește, ca o ființă care caută să scoată un oftat printre sughițuri. Pînă la urmă, nota aceasta se despleti, se dezvoltă, se lăsă, eliberată de anxietate, în voia unei linii melodice limpezi, dulci și intense, vibrînd într-un zbucium nesfîrșit: o adîncă emoție ne cuprinse, atunci, pe toți, iar chipul lui Simone Pau fu brăzdat de lacrimi. Cu brațele ridicate, ne făcea semn să tăcem, să nu ne arătăm în nici un fel admirația, pentru ca zdrențărosul acela șui și minunat să-și poată asculta, în această tăcere, sufletul.

Nu ținu mult. Își coborî brațele, parcă epuizat, cu vioara și cu arcușul, și ni se adresă cu fața transfigurată, umezită de plîns, spunînd:

— Asta e...

Izbucniră aplauze asurzitoare. Omul fu luat pe sus și purtat în triumf. Apoi, însoțit pînă la cea mai apropiată ospătărie, în ciuda rugăminților și amenințărilor lui Simone Pau, bău și se îmbătă.

Polacco își mușcă un deget de furie, fiindcă nu se gîndise să mă trimită imediat după aparat, pentru a fixa scena de concert în fața tigrului.

Cît de bine le înțelege pe toate, întotdeauna, Polacco! N-am putut să-i răspund deoarece mă gîndeam la ochii doamnei Nestoroff, care asistase la scenă într-un extaz plin de tulburare.

Prezentare și traducere de
FLORIAN POTRA

J.B. PRIESTLEY

TABLETE DIN VOLUMUL „DESFĂTĂRI"



4

DUPĂ ce termin o lucrare care a fost lungă și destul de grea, am un sentiment de satisfacție care se poate preface într-o desfătare. Acest sentiment nu provine din măsurarea lucrului efectuat, pentru că în asemenea momente rareori sînt sigur de valoarea lucrului pe care l-am creat, am destul de mari îndoieli că mi-am realizat intențiile inițiale, ba chiar s-ar putea să mă întreb, cu un aer întunecat, în timp ce mă mai obsedează încă lucrarea, dacă nu cumva mi-am irosit timpul și energia. Nu, încîntarea provine dintr-un sentiment de ușurare. Am fost ținut întemnițat de această unică idee, iar acum mă simt liber. Ziua de mîine, de zece ori mai mare decît marțea trecută, se îmbogățește deodată, pare să fie plină de făgăduială. Și timpul, și spațiul se extind. Întrezăresc cincizeci de idei noi, care pîlpîie și se strecoară ca niște șopîrle prin zidăria minții mele; dar nu e nevoie să-mi bat capul cu ele. Acum sînt eu stăpînul și nu sclavul lor. Pot să plec în China, să învăț să cînt la clarinet, să recitesc istoria imperiului roman al lui Gibbon, să studiez metafizica, să cresc flori exotice în seră, să trîndăvesc în pat, să iau masa cu prieteni de demult și cu cunoștințe noi și strălucitoare, să mă uit la tablouri, să-mi duc copiii la concert, să-mi fac ordine în birou, să stau de vorbă cum se cuvine cu nevasta. Vai ce minunată e lumea asta în care poți să fii liber și plin de curiozitate! Ce abundență de raze de soare, de lumini de stele și de focuri de artificii! Și tot așa mai departe, o vreme, pînă cînd scrîșnește iarăși cheia în

---

■ *Nonagenarul JOHN BOYTON PRIESTLEY (născut la Bradford, în nordul Angliei, la 12 septembrie 1894, decedat în august 1984) a acumulat o uriașă experiență de viață, ca erou al primului război mondial, ca student, gazetar și critic teatral. Primul succes de răsunet l-a înregistrat în domeniul prozei, cu romanul de mari proporții* **Prieteni de nădejde** *(1929) – o reînviere a tradiției romanului picaresc englezesc, drept cadru pentru confluența unor destine diferite, urmat de o nouă panoramă a vieții engleze,* **Fundătura îngerilor** *(1930) și de multe alte romane – un alt mare succes fiind* **O zi luminoasă** *(1946) – și volume de povestiri.*

Pe lîngă cîteva zeci de cărți de amintiri, istorie literară, biografii și autobiografii, eseuri, tablete – d.e. volumul **Desfătări** *(1949), din care prezentăm aici cîteva –, J.B. Priestley a avut mari realizări cu multe din cele 30 de lucrări dramatice, în special prin „piesele Timpului" – interpretări moderne ale acestei categorii filosofice:* **Viraj periculos** *(1932) – apreciată universal ca o revoluție și drept „cea mai ingenioasă piesă scrisă vreodată",* **Familia Conway** *și* **Timpul** *(1937),* **Am mai fost pe aici** *(1937) și prin cîteva comedii foarte populare, ca* **Mahalaua salcîmului galben** *(1933) și* **Domnul Kettle și Doamna Moon** *(1955).*

broască, iată-mă liber, în aer liber, cu munți de comori în fața ochilor mei uluiți. Da, iată un moment — doar un moment — de desfătare.

45

CÎND eram flăcău și-mi luam adeseori încă din vreme locul la coadă, pentru a cumpăra bilete la galerie la vechiul Teatru Regal din orașul Bradford, actorii care se apropiau de intrarea artiștilor trebuiau să treacă pe lîngă noi. Mă uitam la ei cu încîntare. Pe vremea aceea, actorii arătau într-adevăr ca actori și nu semănau cu nimic altceva de pe lume. Era imposibil să-i iei drept negustori de lînă, funcționari de la agențiile maritime sau drept diaconi ai capelelor baptiste — toate acele figuri familiare ale copilăriei și tinereții mele. Purtau costume care-ți luau ochii, de obicei în carouri, niște cravate țipătoare și un fel de mantii absurde care le ajungeau pînă la glezne. Parcă niciodată nu se demachiau de tot, așa cum fac actorii din zilele noastre, și întotdeauna aveau un fel de chenar negru-vinețiu în jurul pleoapelor. Nu aparțineau lumii noastre și nici măcar o clipă nu aveau aerul că ar pretinde s-o facă. Treceau repede pe lîngă noi, ca un fîlfîit din aripi, cu mantiile lor fantastice, cu pălăriile ultramoderne așezate ștrengărește pe buclele date cu multă briantină, vorbeau cu voce foarte puternică despre lucruri incredibile, aruncînd doar cîteva priviri scînteietoare — cu atît mai scînteietoare datorită acelui machiaj negru-vinețiu — în direcția noastră; și apoi dispăreau pe ușa actorilor, urmînd să reapară — dar de nerecunoscut de data asta — cu perucile și pantalonii după moda secolului XVIII din piese de epocă. Iar inima mea tînără, nevinovată ca un ou proaspăt, plutea în zbor către aceste ființe romantice; poate că atunci — chiar dacă nu-mi aduc deloc aminte — s-a înfiripat în mine dorința ca, într-o bună zi, să scriu pentru teatru. Acum, după ce am lucrat pe atîtea scene, știu totul despre actori și mă îndoiesc că vreunul dintre nenumăratele lor trucuri înnebunitoare și egoisme absurde a putut să scape observației mele; dar, dincolo de munca pe care o efectuăm împreună și fără nici un fel de referire la nevoile profesiunii mele, am păstrat o slăbiciune pentru actori, probabil fiindcă simțeam pe vremuri acea încîntare cînd îi vedeam legănîndu-se cu aere de superioritate pe lîngă noi în drumul către scenă. Și într-adevăr, uneori aș dori să-i mai văd și acum, cu același mers impresionant, cumpărîndu-și mantii mai largi și pălării mai trăsnite și păstrîndu-și acele urme de machiaj care-i plasau dincolo de oamenii onorabili și-i făceau să rămînă niște ștrengari și niște vagabonzi, așa cum și sînt în inima lor — bată-i norocul să-i bată!

53

AM MÎINI la fel de puțin dibace ca și majoritatea șoarecilor de bibliotecă pe care-i cunosc, dar niciodată n-am avut parte de vreo instrucție sau practică în domeniul meseriilor și — în afară de spartul buștenilor și tăiatul lor cu fierăstrăul și bătutul cîte unui cui cînd și cînd — prea puțin am avut de-a face cu lemnăria. Și totuși, niciodată nu mă duc acolo unde se lucrează lemnul, niciodată nu pot să stau în preajma unui dulgher tîmplar, sau creator de mobilă fără să simt măcar o undă de încîntare. Să mînuiești lemnul proaspăt geluit chiar și să te uiți la el ori să-l miroși înseamnă să primești un mesaj în sensul că mai e viață într-o inimă bună. Pînă și rumegușul și șpanul constituie o confirmare foarte crocantă a acestei idei. E un mister la mijloc. Nu-l poate explica nici măcar atavismul. Strămoșii noștri mai îndepărtați, dacă e să ne întoarcem în negura timpurilor, erau cioplitori în piatră. Am văzut bucățile lor de cremene în muzee și în afara lor și totuși niciodată nu am simțit nici un fior de simpatie. Lucrătura în lemn, așa cum o cunoaștem, care necesită unelte ascuțite de metal, trebuie să fie una dintre activitățile mai noi ale omului. O fi oare acesta secretul? E un lucru atît de palpitant de nou? Doar aliajele ușoare și materialele plastice sînt lucruri încă și mai noi — descoperirile zilei de astăzi — și totuși parcă nu ne transmit nici un fel de mesaj. Poate pentru că lemnul, indiferent cum este cioplit, netezit și dat la rindea, rămîne într-un fel viu? Pun mîna pe biroul la care scriu și parcă palma mi s-ar fi lăsat pe umărul unui frate. În acest material răbdător a

pătruns ploaia și soarele, precum și oțelul dimineților de martie și strălucirea potolită a lunii octombrie; a trăit așa cum mai trăiește o parte tainică a ființei noastre. Și observați cît de puțini dintre oamenii care lucrează în lemn par să fie nefericiți, înfrînți. Cînd scriem o carte despre un Dulgher, o numim Noul Testament.

58

NU cred să fie vreun lucru din viața mea pe care să-l regret mai amarnic decît faptul că în copilărie mai niciodată nu izbuteam să le fac plăcere părinților arătîndu-le cît de încîntat sînt. De nenumărate ori — îmi dau seama abia acum — trebuie să le fi adus dezamăgire, mirare și chiar și mîhnirea deziluziei, pentru că nu reacționam cum se cuvenea la o bucurie pe care plănuiau să mi-o facă. De pildă, cînd m-au dus la Londra să văd Expoziția franco-britanică. Ce dezastru am produs! Întotdeauna a existat în mine un drăcușor — sau, dacă preferați, să-i zicem o trăsătură mai degrabă perversă decît de mitocan — care nu-mi îngăduia să-mi manifest încîntarea, atunci cînd tocmai asta așteptau ei de la mine. Momentul desfacerii pachetelor cu cadouri, al răspunsului la felicitări, al descoperirii lucrurilor care cu atîta dragoste fuseseră plănuite și făcute pentru mine — acest moment mă găsește întotdeauna cu o privire rece a unor ochi cenușii, încruntat, șovăielnic, mormăind, departe de orice apreciere directă. Sînt în stare să mă înflăcărez pentru cine știe ce prostie neașteptată, adeseori la cea mai mică atenție care mi se acordă, dar în ceasul stabilit și demult așteptat, cînd pînă și cea mai ușoară tresărire de pe fața mea îmbracă o anumită semnificație, eșuez lamentabil. Și cele mai nenorocite victime ale oricărei nereușite sau răutăți de acest fel sînt părinții. Acum o știu și eu, fiindcă sînt și eu părinte, deși copiii mei sînt infinit mai expansivi decît am fost eu vreodată. Acum înțeleg cît de ușor aș fi putut să-mi încînt părinții, căci a arăta unui copil ceea ce te-a încîntat cîndva, a găsi plăcerea copilului care se adaugă încîntării tale, încît ajunge acum o dublă bucurie văzută prin lumina încrederii și afecțiunii — asta reprezintă fericirea. Aș prefera să văd chipul unuia dintre copiii mei luminîndu-se la vederea cheiului de la Calais, mai degrabă decît să mi se ofere mie șansa de a explora de unul singur palatele de la Beijing. Ce bine e să poți să regăsești desfătările vechi și care se ofilesc repede, să le vezi din nou cu ochii dragostei și să le descoperi scînteind și strălucind acum ca niște bijuterii!

(Din volumul J.B. Priestley - Delight, Star Editions, Heinemann, Londra, 1949)

Prezentare, selecție și traducere de
ANDREI BANTAȘ

Doi monștri sacri ai scenei franceze: Madeleine Renaud și Jean Louis Barrault



LINUCCIA SABA

TATĂL MEU, UMBETO SABA



Umberto Saba – portret de Eugen Drăguțescu

CEI mai buni prieteni ai tatălui meu erau Carlo Levi, Elsa Morante și Sandro Penna. Carlo îi făcuse Elsei un portret pe care-l intitulase „Violetă a spiritului". Și tata păstra o fotografie de-a ei printre foile de manuscris ale romanului **Ernesto.** Pe măsură ce scria la el, îi citea Elsei, căreia îi plăcea foarte mult. Cînd scria, Saba era pe deplin fericit. Prima formă o avea totdeauna în minte. N-a scris niciodată direct o poezie. Versurile lui aveau o arhitectură aeriană: îi plăcea să scrie în aburul amurgului. Se plimba liniștit prin încăperile locuinței noastre și eu îl urmăream cu privirea. Îmi amintesc, copil fiind, cum chipul lui răvășit de vise mi se părea o umbră. Izbucneam în plîns și alergam la mama suspinînd: papà „compune"!. Tatăl meu își petrecea zilnic o bună parte din timp în librăria-anticariat de pe strada San Nicoló din Trieste. Purta o beretă pe ochi, pulover pe gît și pipa între dinți ca un bătrîn lup de mare. Era puțin adus de spate, avea pasul greoi și mîini albe, obosite. Acolo își exercita meseria de anticar. Expedia zilnic celor interesați prezentările volumelor mai importante, cu note biografice în dosare cu coperți albe, lucioase. Rămînea să scrie pînă seara tîrziu, și ce vîslă grea era pana lui! Poezia însă ținea de ființa lui intimă, scăpa oricărei dialectici și se compunea singură. Saba era atent la sunete, la culori, la forme. Singurătatea unui poet este totală, fără precursori. Totul începe cu el.

Îmi amintec lumina și culorile acelei primăveri tîrzii din 1953, cînd un alt poet, Sandro Penna, venea pe la noi. Între cei doi nu exista nici un fel de rivalitate profesională. Sandro trăia cu intensitate și fantezie; îi plăcea să se lase în voia soartei. Uneori îl descopeream pe tata așezat la masa lui de lucru, străduindu-se parcă să-și ordoneze idei incoerente. Nu spunea nimic, nu

■ *Autor al mai multor volume de versuri,* **UMBERTO SABA** *(9 martie 1883–25 august 1957) s-a născut la Trieste. Poezia lui este inspirată de universul locurilor și oamenilor în mijlocul cărora a trăit. Culegerea* **Il Canzoniere** *(1945) reunește creația sa lirică din perioada 1900–1945. Alte opere:* **Mediterranee** *– versuri (1950),* **Storia e cronistoria del Canzoniere** *(1948) și* **Riccordi** *(1956, proză).*

Un original și sugestiv portret al lui Saba a fost schițat de **Linuccia,** *fiica marelui poet triestin. Textul, publicat în 1983 de cotidianul „l'Unità", a fost transcris după înregistrarea unor dialoguri purtate cu Aurelio Andreoti în primele luni ale anului 1980. În luna iulie a aceluiași an ea a încetat din viață.*

avea curiozităţi, nici întrebări. Trăia o stare de ciudată înstrăinare, de suferinţă. Dar ştiam că sînt singurele sale momente de linişte.

Dacă este adevărat că pentru viaţa unui om copilăria are o mare importanţă, tatăl meu n-a avut o copilărie fericită. Între părinţii lui a intervenit un conflict, iar el, copil fiind, a fost crescut mai mult de mătuşi. Bunicul meu, Ugo Edoardo Poli, venețian, şi-a abandonat soţia înainte ca fiul lui să se nască. Saba şi-a întîlnit tatăl abia la vîrsta de 20 de ani. Bunica provenea dintr-o familie înstărită de evrei, cu o disciplină severă. Era o femeie foarte frumoasă. Poezia şi cultura au ajuns la tatăl meu prin intermediul ei. În ce priveşte lectura, Umberto Saba cunoştea pe dinafară tragedia greacă. Stabilea legături între psiho-patologia modernă şi mitologia Greciei. Îmi explica mitul copilăriei în cultul lui Dionisos. Deseori prefera lectura lui Eschil şi mai rar pe cea a lui Euripide. Baza lecturilor sale o alcătuiau tragedia greacă, Shakespeare, Cervantes, Dante şi Freud. Combina lecturile şi întrucît nu era lipsit de umor se amuza citindu-l pe Dumas. În anii 1951, '53 şi '54, cînd îl vizitam la Trieste, găseam pe noptiera lui diverşi autori, dar Shakespeare era totdeauna deschis la sonetul nr. 112. În ultimii ani citea cu o deosebită plăcere memoriile unor artişti care au avut o viaţă fericită. Pentru el o viaţă fericită însemna o viaţă scurtă. Mozart era un exemplu. Saba socotea că unii artişti au avut, cel puţin aparent, o viaţă fericită. „A mea a fost tristă, Linuccia — îmi spunea — şi faptul că alţii au fost fericiţi este pentru mine o mare mîngîiere".

Prezentare şi traducere de
VIRGINIA STĂNCESCU



Isabelle Adjani, o prezenţă strălucitoare în lumea filmului, primind Premiul pentru cea mai bună actriţă. Trofeul îi este înmînat de Monica Vitti şi Jack Nicholson





Îi recunoaşteţi? Primul din stînga - Jean Louis Trintignant; sus, dreapta - Françoise Sagan; în dreapta - Juliette Greco

FRANÇOISE SAGAN

„CUM AŢI AJUNS SĂ SCRIEŢI?"

Întrebare: Cum aţi ajuns să scrieţi **Bonjour tristesse** (Bună ziua, tristeţe) la vîrsta de 18 ani? V-aţi aşteptat să se publice?

Sagan: L-am început pur şi simplu. Aveam o puternică dorinţă să scriu şi ceva timp liber. Mi-am zis: „E genul de activitate căreia i se consacră foarte, foarte puţine fete de vîrsta mea; n-am să izbutesc niciodată să termin cartea". Nu mă gîndeam la „literatură" şi probleme literare, ci doar la mine însămi, mă întrebam dacă am destulă voinţă şi destulă putere.

Î: Aţi abandonat lucrul şi apoi l-aţi reluat?

Sagan: Nu, doream cu multă ardoare să termin povestea — niciodată n-am

■ **FRANÇOISE SAGAN** *(pe numele ei adevărat, Françoise Quoirez, n. 1935) a debutat cu mare succes, şi de publicitate, la 18 ani, cu romanul* **Bună ziua, tristeţe.** *Dintre celelalte romane:* **Un anume surîs** *(1956),* **Peste o lună, peste un an** *(1957),* **Vă place Brahms?** *(1959). S-a remarcat şi ca autoare dramatică* **(Un castel în Suedia,** *1960).*

dorit atît de mult un lucru. În timp ce o scriam, m-am gîndit că ar putea exista o șansă de publicare. În cele din urmă, cînd am terminat cartea, mi s-a părut că nu există nici o speranță. Eram uluită și de carte, și de mine însămi.

Î: De multă vreme doreați să scrieți?

Sagan: Da. Citisem o mulțime de povestiri. Mi se părea imposibil să nu vreau să scriu și eu una. În loc să pleci în Chile cu o bandă de gangsteri, rămîi la Paris și scrii un roman. După mine, asta se numește marea aventură.

Î: Și cît de repede au mers lucrurile? Gîndiseți dinainte toată povestea?

Sagan: La **Bonjour tristesse** am pornit doar cu ideea unui personaj — fata —, dar de fapt n-a ieșit nimic pînă cînd n-am pus mîna pe condei. Trebuie să încep să scriu pentru a-mi veni ideile. Am scris **Bonjour tristesse** în două sau trei luni, lucrînd cam două-trei ore pe zi. Cu **Un certain sourire** (Un anume surîs) a fost cu totul altceva. Mi-am făcut o serie întreagă de notițe și apoi m-am gîndit doi ani la carte. Cînd am început s-o scriu, din nou cîte două ore pe zi, a mers foarte repede. Dacă te hotărăști să scrii conform unui plan fix și te ții cu adevărat de el, scrisul merge foarte repede. Cel puțin în cazul meu.

Î: Vă ia mult timp revizuirea stilului?

Sagan: Foarte puțin.

Î: Va să zică, lucrul la cele două romane nu v-a luat în total mai mult de cinci sau șase luni?

Sagan: Da **(zîmbind)**, e o cale bună de a-ți cîștiga existența.

Î: Va să zică, spuneți că lucrul important la început este să ai un personaj?

Sagan: Un personaj sau cîteva și, poate, o idee referitoare la cîteva scene pînă spre mijlocul cărții, dar totul se schimbă pe parcurs. Pentru mine scrisul e o chestiune de găsire a unui ritm anume. Îl compar cu ritmurile jazz-ului. În cea mai mare parte a timpului, viața e un fel de înaintare ritmică a trei personaje. Dacă-ți spui că viața e așa, nu ți se mai pare atît de arbitrară.

Î: Personajele dumneavoastră sînt inspirate de oameni pe care-i cunoașteți?

Sagan: M-am străduit foarte tare, dar niciodată n-am găsit vreo asemănare între oamenii pe care-i cunosc și personajele din romanele mele. Nu urmăresc exactitatea în zugrăvirea oamenilor. Încerc să le dau un fel de veridicitate oamenilor imaginari. M-ar plictisi de moarte să pun în romane oameni pe care-i cunosc. Mi se pare că sînt aici două genuri de înșelătorie: „Fațada" pe care o arborează oamenii în fața ochilor altora și, pe de altă parte, „fațada" pe care o pune scriitorul realității [...]. Într-un roman poți ajunge să realizezi un oarecare adevăr senzorial — sentimentul adevărat al unui personaj — atîta tot. Bineînțeles că iluzia artei constă în a te face să crezi că marea literatură este foarte aproape de viață, dar



Françoise Sagan la Saint Tropez, în 1977

adevărul este diametral opus. Viaţa este amorfă, literatura este formalizată.

Î: Dar există şi în viaţă anumite activităţi în care forma este foarte dezvoltată — de exemplu, cursele de cai. Oare jocheii sînt mai puţin reali din cauza asta?

Sagan: Oamenii posedaţi de pasiuni puternice pentru activitatea pe care o desfăşoară — aşa cum ar putea să pară jocheii — nu-mi fac impresia că sînt efectiv reali. Adeseori apar doar ca nişte personaje din romane, dar **fără** romane, ca Olandezul zburător.

Î: Dar personajele dumneavoastră vă rămîn în minte după ce aţi terminat cartea? Cum le judecaţi?

Sagan: Personajele unei cărţi încetează să mă mai intereseze de îndată ce o termin. Pe de altă parte, nu emit **niciodată** nici un fel de judecăţi morale. N-aş spune niciodată altceva decît că o persoană este nostimă sau veselă, sau, mai ales, plicticoasă. Mă plictiseşte cumplit să emit judecăţi în favoarea sau împotriva personajelor mele, şi chestiunea nici nu mă interesează cîtuşi de puţin [...].

Î: Cînd aţi terminat **Bonjour tristesse,** v-a revizuit-o în mare măsură vreun redactor de editură?

Sagan: La prima carte mi s-au dat o serie de sugestii generale. De exemplu, aveam mai multe versiuni pentru final — şi în una din ele Anne nu murea. În cele din urmă, s-a stabilit că versiunea în care moare ar avea mai multă forţă.

Î: Aţi învăţat ceva din recenziile cărţii publicate în presă?

Sagan: Cînd articolele erau favorabile le citeam pînă la capăt. N-am învăţat niciodată nimic din ele, dar mă uluia imaginaţia şi fecunditatea lor. Criticii vedeau în carte intenţii pe care nu le avusesem niciodată.

■

Î: Ce sentimente vă mai inspiră acum **Bonjour tristesse?**

Sagan: Îmi place mai mult **Un certain sourire,** pentru că am scris-o mai greu. Dar **Bonjour tristesse** mi se pare amuzantă pentru că-mi reaminteşte o anumită etapă a vieţii mele. Şi n-aş schimba nici măcar un cuvînt din ea. Un lucru odată făcut, rămîne făcut.

Î: De ce spuneţi că **Un certain sourire** a fost mai grea?

Sagan: Scriindu-mi cea de a doua carte, nu mai aveam aceleaşi atuuri. Nici atmosfera de vacanţă la mare, nici o intrigă care creştea în mod naiv spre un punct culminant, veselia cinică a Ceciliei. Şi pe urmă a fost grea pur şi simplu pentru că era cea de a doua carte.

Î: V-a fost greu să treceţi de la naraţiunea la persoana întîi din **Bonjour tristesse** la persoana a treia din **Un certain sourire?**

Sagan: Da, e mult mai greu, te simţi mult mai îngrădit, te obligă la o disciplină. Dar nici n-aş face atît de mult caz, ca alţi scriitori, de această dificultate.

Î: Pe care scriitori francezi îi admiraţi şi-i simţiţi importanţi pentru dumneavoastră?

Sagan: A, nu prea ştiu. Fireşte, Stendhal şi Proust. Îmi place grozav măiestria lor în mînuirea naraţiunii şi, din unele puncte de vedere, simt că am efectiv nevoie de ei. De exemplu, după Proust, unele lucruri pur şi simplu nu se mai pot face. El îţi stabileşte graniţele talentului. Îţi arată posibilităţile care există în tratarea personajului.

Î: Ce vă izbeşte în mod deosebit la personajele lui Proust?

Sagan: Poate că lucrurile pe care nu le ştii despre ele, în egală măsură cu lucrurile pe care le ştii. Pentru mine aceasta înseamnă literatură în cel mai bun sens al cuvîntului. După toate analizele lungi şi lente, abia că nu cunoşti toate gîndurile şi realităţile, şi trăsăturile de caracter ale lui Swann, de exemplu — şi tocmai aşa şi trebuie să fie lucrurile. Nu-ţi vine cîtuşi de puţin să întrebi „Cine era Swann?" E destul să ştii cine era Proust. Nu ştiu dacă e chiar atît de clar: vreau să zic că Swann îi aparţine total lui Proust şi că e imposibil să-ţi închipui un Swann balzacian, pe cînd îţi poţi închipui foarte uşor un Marsay proustian.

Î: E posibil ca romanele să fie scrise pentru că romancierul se vede pe el în rolul unui romancier care scrie un roman?

Sagan: Omul îşi ia rolul de erou şi abia după aceea caută „romancierul" care-i poate scrie povestea.

Î: Şi întotdeauna îl găseşte pe acelaşi romancier?

Sagan: În esență, da. În linii foarte mari, cred că omul scrie și rescrie aceeași carte. Eu îmi conduc un personaj dintr-o carte într-alta, îl continui pe aceleași linii de gîndire. Nu se schimbă decît unghiul de vedere, metoda, luminile și umbrele. Vorbind în linii foarte, foarte generale, mi se pare că sînt doar două tipuri de romane — mai multe posibilități de alegere nu ai. Sînt cele care pur și simplu spun o poveste și sacrifică foarte multe lucruri narațiunii în sine — cum ar fi cărțile lui Benjamin Constant, cu care seamănă **Bonjour tristesse** și **Un certain sourire** din punctul de vedere al construcției. Pe de altă parte există acele cărți care încearcă să discute și să sondeze personajele și evenimentele din carte — **„un roman où l'on discute"**. Primejdiile amîndurora sînt evidente: în simpla narațiune, ți se pare adeseori că se trece prea ușor peste chestiunile importante. În romanul clasic mai lung, digresiunile pot dăuna efectului.

Î: Ați dori să scrieți **„un roman où l'on discute"?**

Sagan: Da, aș vrea să scriu — de fapt chiar plănuiesc — un roman cu o distribuție mai largă — or să fie trei eroine — și cu caractere mai difuze și mai elastice decît Dominique și Cécile și celelalte din primele două cărți. Romanul pe care aș dori să-l scriu ar elibera eroul de cerințele intrigii, l-ar elibera chiar de roman și de autori.

Î: În ce măsură vă recunoașteți propriile limite și vă țineți în frîu ambițiile?

Sagan: Hm, întrebarea nu e deloc agreabilă, nu? Îmi recunosc limitele, în sensul că i-am citit pe Tolstoi, și pe Dostoievski, și pe Shakespeare. Cred că acesta e cel mai bun răspuns pe care vi-l pot da. Afară doar de acela că nu mă gîndesc să mă limitez.

Î: Ați cîștigat foarte repede o mulțime de bani. Asta v-a schimbat viața? Faceți o distincție între scrisul romanelor pentru bani și scrisul serios, așa cum procedează unii scriitori americani și francezi?

Sagan: Firește că succesul cărților mi-a schimbat într-o oarecare măsură viața, pentru că am mulți bani pe care să-i cheltuiesc dacă vreau, dar în ceea ce privește situația mea în viață, nu s-au produs schimbări mari. Acum am un automobil, dar fleici am mîncat întotdeauna. Știți, să ai mulți bani în buzunar e un lucru plăcut, dar atîta tot. Perspectiva de a cîștiga bani mai mulți sau mai puțini nu mi-ar afecta în nici un fel maniera de a scrie: scriu cărțile, și, dacă după aceea vin și banii, cu atît mai bine.

(Din interviul luat de BLAIR FULLER și ROBERT B. SILVER, publicat în Writers at Work, Viking Press, New York, First Series, 1957)

Prezentare și traducere de
ANDREI BANTAȘ

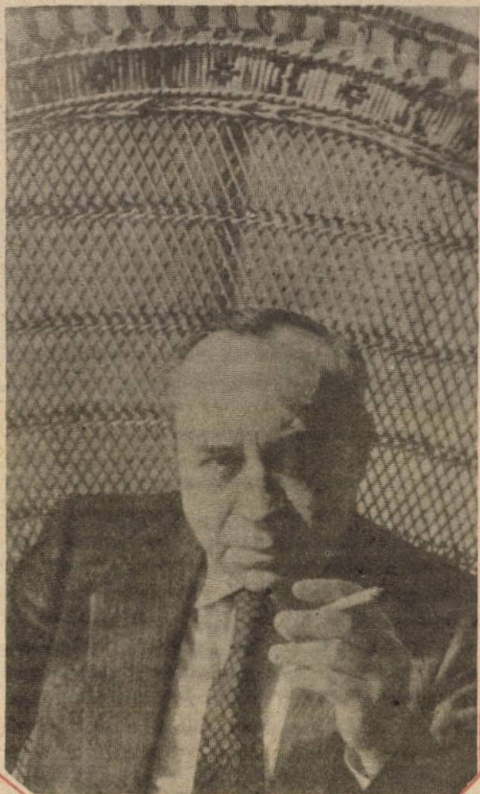


MAȘINI PE ACOPERIȘ.

E ușor de imaginat cît de mirați au privit locuitorii unui cartier din Zürich aceste două mașini cocoțate pe acoperișul unei case. Și mai mirați au fost cînd au aflat că și stăpînii lor se aflau tot pe acoperiș. Dar nu s-au mai mirat deloc cînd au aflat că era vorba de un cuplu de tineri căsătoriți, care au fost „ajutați" de prietenii lor să ajungă cît mai repede în „al nouălea cer" de atîta fericire. De! Lumea-i mare și minunile ei se înmulțesc pe zi ce trece...

LEONARDO SCIASCIA

CÎTE CEVA DIN CE ŞTIU DESPRE MAFIA



AMINTIREA mea cea mai veche despre Mafia se situează în vremea marilor procese intentate de prefectul Mori, în 1927—28—29, împotriva fenomenului mafiot ce se ivea în Sicilia. Auzeam pe atunci vorbindu-se despre arestarea unor mafioţi, dar şi despre notabili băgaţi la închisoare pentru că se descoperise că erau în relaţii cu **„onorata società"**. Racalmuto, satul meu natal, avea o Mafia destul de puternică — vreo patruzeci de persoane —, iar pe morţi, pe cei ce mureau de moarte violentă, nici nu-i mai număram, deoarece, practic, fiecare zi mai adăuga la numărul lor. Organele de represiune erau în consecinţă: optzeci de carabinieri şi o delegaţie de la **„publica sicurezza"** (agenţi de poliţie) pentru o aşezare de treizeci de mii de locuitori, care azi beneficiază doar de zece carabinieri.

Represiunea prefectului Mori a fost atît de puternică şi de organizată încît ani la rînd nu s-a vorbit decît de aceste arestări. Hotărîse oare fascismul să extirpe Mafia din insulă şi apoi din întreaga Italie? Unii continuă şi aşa să nege că el ar fi pornit această bătălie, dar nu-i înţeleg, deoarece, dacă fascismul a optat la început pentru represiunea antimafiotă, aceasta a fost pentru motivul uşor de înţeles că două mafii nu pot coexista multă vreme în aceeaşi ţară. Şi aşa se face că a fost arestat fostul primar al satului Racalmuto — ce-i drept, cu consimţămîntul tuturor, deoarece întreg satul, chiar şi atunci cînd n-o spunea deschis, era de acord cu necesitatea acestor măsuri de ordin public, care aduceau a „curăţenia cea mare".

O POVESTE CU AMERICANI

De fenomenul Mafia, totuşi, în adevărata sa natură, m-am lovit abia după

■ *Poet, romancier, eseist şi dramaturg italian, LEONARDO SCIASCIA s-a născut în 1921, la Agrigento 'Sicilia).*

După un volum de proporţii reduse de **Favole della dittatura** *(Nuvelele dictaturii) scrise în 1950 şi un volum de poezii* **La Sicilia, il suo cuore** *(Sicilia, inima sa - 1952), urmează romanele-reportaj* **Cronache scolastiche** *(Cronici şcolare - 1955)* **Le parrocchie di Regalpetra** *(Parohiile din Regalpetra - 1956), şi prima culegere de povestiri neorealiste* **Gli zii di Sicilia** *(Unchii din Sicilia - 1958) Cu* **Il giorno della civetta** *(Ziua bufniţei - 1961) începe seria romanelor de aventuri care sub intriga poliţistă denunţă cumplite racile sociale.*

război, atunci cînd americanii, proaspăt debarcați în Sicilia, au reușit pur și simplu o operație de unificare a Mafiei, care a știut, firește, să facă în așa fel încît la momentul oportun să fie de partea antifasciștilor și să se prezinte, în perspectiva unei victorii a aliaților, cu un pedigree politic satisfăcător. Americanii păreau să fi sosit pe tărîmurile noastre avînd în buzunare liste de persoane de încredere — ciudat, aproape toate erau membre ale Mafiei —, pe care le-au pus cît mai repede cu putință în posturi de răspundere. O bună parte dintre primarii din vestul Siciliei au ajuns să fie astfel oficial asociați cu Mafia. Cel care era considerat șeful ei suprem, Don Calogero Vizzini, zis Don Calò, a fost numit primar de Villalba. La fel s-au petrecut lucrurile de la cel mai mic pînă la cel mai mare cătun. S-a adeverit mai tîrziu că serviciile secrete americane se serviseră de Mafia din Statele Unite, de origine siciliană, pentru a organiza debarcarea în Sicilia.

Dar aș vrea să zăbovesc asupra unui exemplu pe care-l consider deosebit de semnificativ, acela al sergentului Dickey. Ca agent al C.I.D. (Criminal Investigation Division), Dickey l-a arestat în Sicilia pe faimosul mafiot Vito Genovese, «„om de vîrf în malavita" atît sub Mussolini cît și sub administrația guvernului militar aliat», cum s-a spus. Bravul sergent Dickey a reușit deci să pună mîna pe Genovese, care era căutat în Statele Unite pentru omucidere. În momentul arestării, Dickey l-a găsit pe Genovese înarmat cu un număr de scrisori de recomandare semnate de ofițeri ai G.M.A. (guvernul militar aliat), care afirmau fără jenă că boss-ul mafiot este „profund cinstit", că a „denunțat numeroase cazuri de corupție și de speculă în rîndurile personalului zis de încredere" și că, în plus, este „demn de crezare, loial, de mare bază pentru serviciu" etc.

Pentru Dickey acesta a fost începutul multor necazuri. Deoarece nimeni în Italia sau în afara Italiei nu voia să-și asume răspunderea unei asemenea arestări. Dickey a tot încercat, timp de șase luni, să-l informeze pe celebrul colonel american Poletti — care a făcut atîtea pentru Sicilia! —, dar n-a izbutit. De două ori l-a găsit pe colonel în biroul său, deși i se spusese că nu este; dar era înconjurat de femei și de sticle goale! Cînd Dickey a reușit, după ce luni de zile l-a purtat pe șeful mafiot cu sine prin tot locul, să-l defere pe Genovese unui tribunal american, a survenit „nenorocul" ca un martor al acuzării, închis într-o pușcărie a statului, să moară otrăvit. Nu se știe nici astăzi cine a fost autorul acestei crime. Nimeni, în orice caz, nu mai era în stare să dovedească vinovăția lui Vito Genovese, care a fost deci absolvit și care apoi a servit de model pentru filmul **Nașul.**



Marlon Brando, întruchipînd pe ecran pe Vito Corleone, șeful Mafiei

Administrația militară aliată a operat astfel o adevărată restaurare și reevaluare a Mafiei siciliene. Se poate consi-

dera că este vorba de un fenomen total aberant, dar nu și dacă se are în vedere că Mafia a fost multă vreme separatistă pe plan politic și că era convinsă că Statele Unite vor să facă din Sicilia „a patruzeci și noua stea" a drapelului american. Mafia nu se va ralia decît mai tîrziu sprijinirii partidelor naționale italiene și anume atunci cînd va înțelege că Statele Unite nu doresc să facă din Sicilia o entitate autonomă care să stabilească relații privilegiate cu America de Nord, că americanii nu sînt interesați de așa ceva. Și așa s-a făcut că Mafia a trecut de sub protectorat american sub protectorat democrat-creștin. Căci Mafia este întotdeauna, prin definiție, de partea puterii.

CATEDRALE ÎN DEȘERT

Aici se situează povestea lui Salvatore Giuliano, bandit sicilian de drumul mare înainte de a deveni instrumentul Mafiei și al democrației creștine, folosit de aceste două centre de putere atîta timp cît era utilizabil. Dintotdeauna Mafia a avut cu banditismul o relație de strînsă conivență: l-a susținut atîta vreme cît a avut un ce cîștig din asta. Dar dacă acest sprijin poate duce la o ruptură cu statul, atunci Mafia se aliază cu statul pentru a-i elimina pe cei aflați în afara legii. Povestea lui Salvatore Giuliano, cel care a masacrat muncitori în ziua de 1 Mai 1948 la Portella-della-Ginestra (Sicilia), marchează punctul de conivență maximă a banditismului cu Mafia, care în acest caz a fost comanditată de democrația creștină să dea o lovitură partidelor de stînga, considerate a fi prea puternice. După acest episod sîngeros (unsprezece morți), Mafia avea să se îndepărteze progresiv de Salvatore Giuliano, care mersese evident prea departe.

De altfel, Mafia găsise alți oameni, alte mijloace, alte metode, care nu mai implicau neapărat folosirea sistematică a violenței. Fusese tocmai proclamată autonomia regională și, odată cu ea, se ivise perspectiva unor cîștiguri grase, legate de gestionarea banului public de către autohtoni, ca și de „reparațiile" pe care statul italian recunoștea că trebuie să le asigure insulei... Din aceste „reparații" s-a născut nu numai o încurajare a activității Mafiei, ci și industrializarea nesăbuită a Sicilei — construirea acelor „catedrale în deșert" care sînt uzinele atunci cînd ele nu beneficiază de o contextură economică și socială adecvată —, ca să nu mai vorbim de specula imobiliară.

Sicilia ar fi putut beneficia de un tip de dezvoltare bazată pe agricultură și turism; or, a fost aleasă o a doua cale, aceea a industrializării pînă la refuz, care n-a rezolvat nimic pentru că n-a reușit să ocupe decît prea puțină mînă de lucru, dezechilibrînd în același timp zone întregi ale acestei insule și semănînd, peste tot pe unde a trecut, dezordine și poluare. Mafia s-a strecurat cu toată naturalețea în procesul de dezvoltare industrială, devenind deopotrivă antreprenor, revînzător, misit și agent recrutor. Pentru fiecare din aceste noi activități, ea a avut îndemînarea să-și asigure procente, taxe și dijme, constituindu-se în cele din urmă într-o clasă în sine și justificînd teza lui Habsbawn: Mafia, spune el, este „un fel de burghezie", iar în Sicilia reprezintă chiar singura burghezie posibilă.

Unica deosebire între această burghezie și o burghezie de tip așa zis european, este aceea că Mafia se dedă la o exploatare numită **rapina**, cruntă, sălbatecă, asemănătoare celei practicate odinioară în carierele de sulf. Cu intenția de a scoate maximum de profit în timpul cel mai scurt cu putință, fără a se sinchisi de problemele de securitate a personalului, cum ar fi construirea de travee și armături pentru mină, și fără a se preocupa măcar să-și programeze beneficiile. Aceasta este logica lui „imediat", dăunătoare deopotrivă sănătății muncitorilor și viitorului întreprinderilor.

Burghezia mafiotă ascultă de alte reguli, care nu sînt nici ele aceleași cu ale burgheziei clasice: deoarece puterea mafiotă nu este ereditară. Nu te naști **mafioso,** ci devii; dacă ești fiu de mafiot, nu capeți nici un imperiu ca moștenire, trebuie să-l cucerești. Așa se explică faptul că pînă și puterea celui mai mare dintre mafioți poate fi răsturnată de pe o zi pe alta, prin irupția unor straturi noi, prin sosirea pe piață a unor proaspăt recrutați care vin să conteste ceea ce consideră a fi un „establishment"; și e firesc să fie așa, deoa-

rece a poseda cele mai fastuoase bogăţii nu dă legitimitate unei puteri bazate pe violenţă, pe violarea legii şi pe abuzul generalizat.

Ar putea uimi faptul că o violenţă mai „tînără" sau mai lipsită de prejudecăţi vine să răstoarne o violenţă de mult timp încetăţenită şi că luptele intestine şi conflictele între generaţii umplu paginile de fapte diverse ale ziarelor, însîngerînd în acelaşi timp trotuarele bunului oraş Palermo. Din această teribilă logică a tinerilor împotriva bătrînilor se nasc precaritatea şi incertitudinea puterii cucerite de mafiot; întocmai lui Sisif, mafiotul trebuie neîncetat să-şi recucerească locul, oricît de modest; pentru el nimic nu este vreodată definitiv dobîndit, va trebui să lupte pînă la capăt pentru putere, adică, în limbajul Mafiei, pentru viaţă.

Unde se organizează această putere mafiotă? În închisori. Puşcăriile sînt pepinierele Mafiei, în special penitenciarul Ucciardone din Palermo, dinăuntrul căruia se-ntîmplă ca şefii să-şi organizeze în continuare afacerile, politice sau comerciale. În piesa mea **I Mafiosi** am vrut să arăt cum de a fost cu putinţă că Mafia, puternică încă din vremea statului Bourbonilor[1]), să găsească în statul italian cel mai bun stimulator al dezvoltării sale, datorită mai ales maşinăriei electorale. Se poate înţelege astfel, a contrario, de ce, pentru un timp, fascismului i-a fost uşor să poarte război împotriva Mafiei; regimul fascist netolerînd alegerile libere, puterea politică n-avea nicicum nevoie de concursul Mafiei pentru a organiza, la nevoie prin violenţă, consensul electoral. Se poate înţelege de asemeni de ce democraţia burgheză oferă cel mai favorabil teren Mafiei. Tristetea tristeţilor, nu? Democraţia burgheză şi dezvoltarea economică capitalistă sînt stîlpii de boltă ai Mafiei.

VENDETTA, LUPARA ŞI OMERTA

Am avut relaţii cu un alt faimos mafioso, care a fost asasinat odată cu soţia sa, la 22 mai 1978, în faţa închisorii Ucciardone din Palermo. Se numea Sirchia. Fusese întemniţat pe insula Linosa, apoi pus în libertate supravegheată: în fiecare seară trebuia să se întoarcă să doarmă la Ucciardone. Procesul său fusese un proces fără probe, ca majoritatea proceselor mafioţilor. Or, acest Sirchia se apucase de scris în 1972. Am descoperit din scrisorile sale că era unul dintre acei mafioţi care nu ştiu să fie cu adevărat mafioţi, care în orice caz încetase să mai trăiască după regulile şi legile mafiote.

Intr-un interviu ce i-a fost luat pentru săptămînalul „l'Europeo", Sirchia declarase: «Dar de ce se spune că sînt un



Scriitorii Vicenzo Consolo şi Leonardo Sciascia la Paris

[1] *În secolul XVIII şi începutul secolului XIX, Sicilia era un regat condus de dinastia Bourbon. – N. trad.*

mafioso? Mi s-a întîmplat odată ca oameni pe care-i cunosc să-mi spună: „vino să faci puțină ordine la șantierul naval" și m-am dus, ca să-i servesc. Și șantierul a devenit mănăstire, nu alta. Pentru atîta lucru ești mafiot?» Apoi, treptat, Sirchia a înțeles că Mafia este cu totul altceva decît o societate civilă normală sau o instituție de drept; a resimțit de asemeni nedreptatea de a fi aruncat în **confino**, la pușcărie, în timp ce alții, mai vinovați, trăiau liniștiți la ei acasă. Aici se situează convertirea sa și în același timp motivul morții sale. Hotărîse să facă pace cu lumea, să se așeze la Linosa ca să fie constructor de case, așa că „ei" l-au ucis într-o seară de mai a anului 1978, la fel și pe nevastă-sa, iar acest din urmă amănunt, care constituie o profundă anomalie în obiceiurile criminale ale Mafiei, m-a pus foarte tare pe gînduri.

Dat fiind că nici un mafiot, de cînd există mafioți, n-a suflat vreodată de față cu soția sa măcar o singură vorbă despre afacerile sale, — nevestele sînt în general excluse din **vendetta.** Ba chiar am auzit odată pe un mafiot spunînd despre un judecător: „N-aș avea nimic de zis de judecătorul ăsta, își face bine treaba; dar și-a permis să-mi aresteze soția. Una din două: sau sînt ceea ce judecătorul zice că sînt, adică mafiot, și atunci judecătorul știe foarte bine că nu-i povestesc nimic nevestii-mi așa că degeaba o arestează; sau nu sînt mafiot și-n cazul ăsta e la fel de inoportun s-o aresteze pe nevastă-mea ca și pe mine".

De ce a fost asasinată soția lui Sirchia împreună cu bărbatul ei? — m-am întrebat. Să fi fost încredințată executarea crimei unui membru al acelei „noi Mafia" care nu știe să respecte regulile cele mai elementare? Ori Sirchia încetase într-adevăr să mai fie mafiot și cei care sînt **capomafia** s-au convins îndeajuns ca să socotească indispensabilă eliminarea fizică a unui om în stare să nu mai respecte o regulă atît de fundamentală cum este tăcerea față de soția sa? Înclin către a doua ipoteză. Cred că Sirchia voia să iasă din Mafia, deși știa că din Mafia nu se poate ieși pentru că vrei, e ca și cînd ai dezerta în timp de război. Am avut prilejul s-o spun adesea: Mafia trăiește permanent pe picior de război, ea nu cunoaște alt mod de a exista.

O crimă de tip mafioso poate fi recunoscută înainte de toate după persoana celui asasinat; și apoi după metoda aleasă pentru execuție. Metoda înseamnă tipul de armă folosită. În general este folosită **lupara,** care nu-i o varietate de pușcă, ci o varietate de glonț: pușca de vînătoare este încărcată, după ce țeava a fost tăiată pentru a o face mai ușor transportabilă, cu o anumită cantitate de gloanțe de calibru mic, din cele folosite la vînătoarea de lupi, de unde numele lor de **lupara.** De ce asasinează Mafia cu **lupara?** Pentru că asemenea glonț ucide cu siguranță. Pentru că are o asemenea rază de acțiune încît nu-și poate rata ținta. Pentru că lasă în trupul victimei inconfundabile găuri căscate. Gradul ei de securitate este identic cu cel oferit de mitralieră. Dar dincolo de aceste rațiuni de eficacitate, nu trebuie uitat că **lupara** este înainte de orice arma tradițională a țăranului.

A treia și ultima caracteristică a crimei mafiote: misterul de nepătruns care o înconjoară sau, mai exact, misterul pe care crima îl constituie pentru poliție și numai pentru ea, deoarece pentru cetățeanul de rînd lucrurile sînt limpezi.

Cînd părerile diferă

Oscar Wilde s-a apucat să facă recenzia unei piese care lui îi plăcuse dar care fusese întîmpinată cu mare răceală de public. El și-a încheiat cronica astfel: „Piesa a fost un mare succes, dar publicul un mare fiasco."

De gustibus

Filosoful Spinoza văzu o femeie frumoasă și tînără pieptănîndu-se în cadrul ferestrei:

– Nu-mi dai și mie un fir de păr? încercă el marea cu degetul.

– Sigur, răspunse femeia flatată. Dar pentru ce?

– Ca să-l despic în patru.

Depinde unde

Garrick era un actor celebru la vremea lui în Anglia. Într-o zi s-a dus în vizită la un prieten. Acesta l-a servit cu brînză și l-a rugat s-o taie. „Unde s-o tai?" a întrebat Garrick. „Tai-o unde vrei" veni răspunsul gazdei. „Ei, bine. Atunci am s-o tai la mine acasă."

În satele din partea de apus a Siciliei și într-un oraș cum este Palermo, atunci cînd se comite o crimă de tip mafiot, se știe de ce, cum și de către cine a fost săvîrșită. Dar nimeni nu o spune poliției; intră în acțiune faimoasa **omerta** (legea tăcerii). Cele mai multe dintre crimele de acest fel sînt răfuieli interne ale Mafiei. Într-un fel, poliția se simte ușurată cînd vede că indivizi periculoși au fost eliminați fără riscuri. Așa încît nu-i greu de înțeles de ce forțele însărcinate cu represiunea nu țin neapărat să intervină. Cît despre celelalte ritualuri, cum sînt pietrele îndesate în gura victimei, sau țărîna băgată pe gît, sau limba tăiată, acestea sînt elemente estetizante pe care le practică Mafia măruntă mai mult decît cea mare, care n-are ce face cu acest simbolism la bani mărunți și preferă metode mai serioase și categoric mai puțin demonstrative [...]



Gian Maria Volonté, interpretul lui Enrico Mattei (una din nenumăratele victime ale Mafiei) din filmul Cazul Mattei *al regizorului Francesco Rosi*

DIN SICILIA PÎNĂ ÎN CALIFORNIA

Mafia constituie probabil singura marfă de export a unui oraș ca Palermo. Ea a fost inoculată mai întîi în Calabria, unde s-a sclerozat într-un gen mai grosolan și mai primitiv, apoi a ajuns în Nord, în timp ce cu toții credeam că nordul Italiei este impermeabil la pătrunderea Mafiei. Dar, vai, este suficientă o slăbire a spiritului public pentru ca Mafia să se strecoare, să prospere și să prolifereze! În sfîrșit, Mafia a ajuns pînă în Statele Unite: mai întîi a organizat plecările clandestine din Sicilia către America, apoi a asigurat primirea noilor veniți în Lumea Nouă.

Acești clandestini erau la început borfași mărunți, oameni căutați de carabinieri, dezertori, și mai rareori fii de familii așezate, apoi toți cei care, fie ei și cinstiți, doreau să emigreze în Statele Unite. Mafia reprezenta pe atunci singura structură de întîmpinare și singura organizație de apărare de care puteau beneficia emigranții. Versiunea americană a Mafiei noastre a dobîndit consistență în secolul trecut: atunci cînd întregi familii de sicilieni s-au văzut împreună în același timp într-o țară dificultuoasă. Nu era oare firesc ca ele să încerce să se reinsereze în sistemul de putere care fusese al lor pînă atunci? Un sistem care, în mediul de cultură nord-american, a luat forma unei organizații corporatiste comparabile cu aceea a altor grupări etnice, ca irlandezii sau evreii, dar încă și mai puternică. Mafia prezenta atunci atît de multe analogii cu capitalismul, încît nu i-a fost greu capitalismului să o asimileze.

Și-apoi erau acele afurisite de alegeri... E destul de ușor de imaginat ce putere de seducție exercită Mafia asupra unui politician american dornic să reușească cu ajutorul acestei grupări organizate și care ascultă fără să crîcnească de ordinele șefilor ei. Dar, din clipa cînd acești politicieni s-au hotărît să se servească de Mafia, au trebuit și ei, la rîndul lor, s-o servească. Și să-i acopere ilegalitățile. Perioada cea mai glorioasă a fost, evident, aceea a prohibiției, dar perioada actuală, cu traficul ei de droguri, nu e mai puțin favorabilă. Traficul este dirijat în mod coordonat din Sicilia și din Statele Unite. Americii nu-i mai rămîne decît să importe și „industria" noastră specializată în sechestrări de persoană, patronată de „Anonima Sequestri" (societate anonimă pentru răpirea de oameni) pentru ca **Little** și **Big Italy**[2] să se afle pe un plan de perfectă egalitate.

[2] **Mica** *și* **Marea Italie** *(în engl.) desemnînd în limbajul italienilor din S.U.A. propria lor comunitate (mafiotă) și, respectiv, cea din țara de baștină. – N. trad.*

La vremea alegerilor americane, mii de sicilieni au fost astfel foarte fericiți să-și arate talentele lor de organizatori de sufragiu; indiferenți la problemele democrației din această țară — ca și la ei acasă, de altfel, — au făcut jocul partidului conservator. Ei, care plecaseră din Italia rurală subdezvoltată, împinși fiind de mizerie, s-au transformat în stîlpi de sprijin ai sistemului electoral cel mai puțin democratic și ai capitalismului industrial cel mai crunt exploatator al sărăciei. Încă o dată, ei au trecut de partea patronului.

COMISIA DE ANCHETĂ ȘI... LITERATURĂ

Mă întreb adeseori cît de mare este puterea nezdruncinată a Mafiei. Observînd-o și analizînd-o, am învățat să cunosc sensul chiar și al celor mai mărunte dintre manifestările ei. Și știu că atunci cînd Mafia trece prin perioade de criză internă, cu răfuieli sîngeroase pe străzile din Palermo, secerînd vieți chiar și în marile familii mafiote, ei, bine, atunci lucrurile nu merg chiar atît de prost, din moment ce mafioții se ucid unii pe alții. Știu deci că, atunci cînd Mafia trage cu arma, înseamnă că are probleme. Dar cînd nu trage și cînd s-ar putea crede că e inexistentă, strivită, eliminată, eu știu că pentru ea sînt vremuri bune, că beneficiile sînt în curs de înmagazinare și că aparenta ei tăcere ascunde profiturile stoarse.

Statul poartă o mare responsabilitate în bunul mers al treburilor Mafiei, ba s-ar putea spune că într-un anume fel el a crescut-o la sînul său. Uneori statul a fost acuzat pentru „greșelile" pe care le-ar fi comis în lupta sa împotriva fenomenului mafiot; de parcă ar fi vorba de „greșeli"! La drept vorbind, statul n-a luptat niciodată cu adevărat împotriva Mafiei. Pe vremuri, da, cînd statul constituia o adevărată Mafie, cînd devenise cu totul o Mafie — adică sub fascism —, atunci el a fost tentat să elimine Mafia originară ca element concurent. Ca urmare, această luptă a îmbrăcat aspecte cînd spectaculoase, cînd derizorii, cu hăituiri organizate cu carabinieri, ca și cînd „șefii" s-ar fi ascuns în tufiș, dar niciodată cu o voință de adevărată smulgere a rădăcinilor.

A mai fost și episodul Comisiei parlamentare de anchetă asupra Mafiei, constituit sub presiunea opiniei publice continentale și în special a comuniștilor. S-a vorbit mult atunci despre Mafia, poate chiar prea mult, sădindu-se speranța că măsurile de poliție și de justiție vor permite stăvilirea răului. Dar, lucru ciudat, așa ceva nu s-a-ntîmplat, ba dimpotrivă, Mafia a avut inteligența să se folosească de prilejul oferit de această anchetă pentru a opera o reînnoire interioară care devenise indispensabilă din cauza noilor generații ridicate. Organizația s-a eliberat astfel de personajele ei cele mai îmbătrînite, mai compromise, mai „descoperite", mai uzate; apoi s-a prezentat opiniei publice ca victima unor măsuri super-anticonstituționale. Dar, în structurile ei cele mai adevărate, în străfundurile ei reale, în organizarea ei cea mai tainică, Mafia a rămas ea însăși, continuîndu-și afacerile.

Ideea comisiei anti-Mafia era deci „poluată" din pornire. O dovadă? Faptul, de pildă, că această anchetă a fost cerută în unanimitate, minus un vot de Adunarea regională siciliană: optzeci și nouă de deputați, deci, au fost pentru, în timp ce măcar douăzeci dintre ei, prin locul în care au fost aleși și prin persoanele ce le sînt apropiate, erau în legătură directă cu Mafia! Cererea e suspectă. Să vedem apoi compoziția acestei comisii: nici un expert în materie de probleme siciliene și de Mafia nu a făcut parte din comisie, cu excepția senatorului comunist Girolamo Li Causi, ale cărui intervenții în cursul interogatoriilor au fost cele mai riguroase și mai hotărîte.

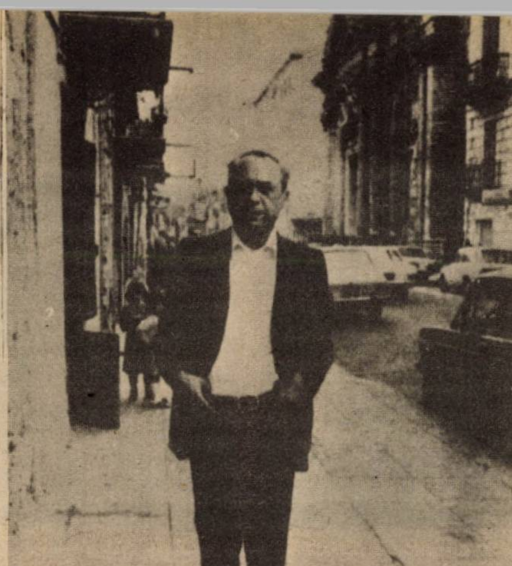
Consecințele publicării raportului anti-Mafia? Unii executanți mărunți din forța mafiotă au fost trimiși la răcoare; în cele trei mii de pagini care alcătuiesc raportul, poate fi găsită o descriere amănunțită și interesantă a fenomenului Mafia, un ansamblu de analize care vor fi cîndva utile pentru cunoașterea și înțelegerea acestor specialități siciliene; lectura lor oferă certitudinea că funcționarul mărunt și mijlociu, adjutantul de carabinieri sau comisarul de poliție și-au făcut cît au putut datoria în bătălia contra Mafiei. Rapoartele întocmite de acești modești reprezentanți ai legii cu privire la raza jurisdicției lor sînt

aproape toate cinstite şi exacte. Şi probabil că dacă indiciile date de ei ar fi fost urmărite, s-ar fi putut lansa o campanie de curăţire, de natură să contribuie la smulgerea fenomenului din rădăcini.

Dar maşinăria statală s-a blocat, de fapt, mai sus, la nivelul funcţionarilor din conducerea departamentelor şi a ministerelor de la Roma, care întreţin legături strînse cu politicienii. Bilanţul ce se poate face în baza documentelor acestei comisii nu este nicidecum optimist. Pentru a mai lumina totuşi imaginea, precizez că cele trei mii de pagini şi cei zece ani de lucru ai comisiei au făcut totuşi posibilă o mai bună apreciere a relaţiilor Mafiei cu democrat-creştinii, precum şi îndepărtarea unui personaj atît de compromis ca Vito Ciacimino din postul de primar al oraşului Palermo, pe motiv de legături cu Mafia.

Dar studierea fenomenului mafiot nu duce numai la concluzii de natură politică. Există şi unele de tip literar şi în această privinţă recunosc că se poate diagnostica la mine, ca şi la mulţi sicilieni, o ambiguitate referitoare la Mafia. Dacă pe plan civil o condamnăm, bineînţeles, şi dorim ca ea să nu mai existe, ca toţi mafioţii, antipatici sau simpatici, să ajungă la puşcărie dacă merită, ei, bine, pe planul naraţiunii, al interesului pe care un scriitor îl poate nutri faţă de personajele sale, pe care uneori chiar şi le „explică", Mafia reprezintă un fenomen pasionant.

Această viziune tragică a existenţei, această rigoare şi severitate în comportament, acest mod de asumare a riscurilor, adăugate la voinţa totalizantă ce poate fi găsită la mafioţi la toate nivelurile... Ei au, în fond, ceea ce Montesquieu numea **„virtute"** pentru clasele diriguitoare, ba chiar sînt virtuoşi în înţelesul simplu al cuvîntului; e greu să identifici la ei vreun scandal, vreun adulter sau vreun drogat, sau cu atît mai puţin vreun simpatizant al „brigăzilor roşii". Mafiotul urăşte dezordinea şi nerespectarea normelor. Puritan, el adoptă moravurile cele mai austere; rigid în comportamentul său individual şi social, el are totuşi grijă să nu fie ridicol; într-o societate care asistă neputincioasă la dizolvarea normelor sociale,



Leonardo Sciascia la Palermo

mafiotul trăieşte într-un sistem pe care de cele mai multe ori Calvin însuşi nu l-ar dezaproba.

Am cunoscut un avocat specializat în apărarea cauzelor mafiote. Într-o zi a venit la el un mare „şef". Avocatul făcea duş şi l-a poftit pe vizitator să intre în camera de baie. Mafiotul l-a privit cu un aer ofensat, i-a aruncat un prosop şi i-a spus. „Ştergeţi-vă". Dar pudoarea nu-i totul. Pentru a desăvîrşi respectarea normelor, mafiotul e în stare să se comporte ca un practicant zelos al religiei. Da, se duce la biserică, deşi nu e prea credincios; dar ritualurile sociale colective reprezintă pentru el un element de satisfacţie, o impresie de normalitate.

În cele ale religiei, doar spovedania îi repugnă, din motive uşor de înţeles; mai întîi, a merge la spovedanie nu e considerat a fi un comportament de bărbat; apoi, spovedire sau nu, e întotdeauna primejdios să vorbeşti despre treburile tale cu altcineva, fie el şi preot. A ajuns astfel lucru obişnuit ca mafiotul să-i interzică soţiei sale să se ducă prea des la spovedit. «Curiozitatea preoţilor — mi-a spus unul dintre mafioţii pe care i-am cunoscut — poate să meargă mult dincolo de ale patului... Ştiţi proverbul: „Monaci e parrini, sentici la missa e stoccacci li rini". (Călugări şi preoţi, ascultaţi-le păsul şi snopiţi-i în bătaie)»!

(Din cartea Marcellei Padovani Interviews avec Leonardo Sciascia, Editions Stock, Paris 1980)

Traducere şi note de
GABRIELA DOLGU


A


B



C


E

FRUMUSEȚEA ÎN CONCURS



D

CHIAR dacă nu sînt la fel de celebre ca marile competiții sportive continentale sau mondiale, concursurile de frumusețe au un farmec particular și colorează, prin desfășurarea lor, viața multor metropole.

Dar să privim cîteva dintre aceste frumuseți. Ce fac, ce vor ele și ce pot obține!

O fostă „Miss Univers" în unul din anii trecuți – suedeza Mary Stavin – pozează cu un zîmbet comercial, de sub o cochetă pălărie, celor prezenți la aeroportul londonez Heatrow. (A) Proaspăta „Miss Belgia" – Brigitte Muyshondt – „cochetează" și ea cu o cremă de plajă, chiar în ajunul concursului ce urma să desemneze, la Miami, pe cea mai frumoasă fată a anului din lume. Cu cremă cu tot, șansa nu i-a surîs...(B) Este drept că deși nici „Miss Spania", adică încîntătoarea Gabrine Abosolo Garcia din Bilbao, nu a pus mîna pe rîvnitul trofeu, ea a fost încurajată cu aprecierile conform cărora a fost „cea mai fotogenică prezență". (C) Ceea ce nu este de ici de colo. Părere cu care, se pare, că nu sînt de acord cele mai frumoase fete din Europa: turcoaica Nese Erberk, franțuzoaica Frederique de Lercy, finlandeza Marita Pkkala, elvețianca Corinne Martin și belgianca Francoise Bostoen, celor din urmă decernîndu-li-se premii ex aequo. (D)

Dar, după zile de deliberări, juriul de la Miami a hotărît ca, dintre reprezentantele celor 83 de țări participante, coroana lui „Miss Univers '84" să încununeze fruntea suedezei Yvonne Ryding (nordicele, se pare, dețin de cîțiva ani monopolul în materie de frumusețe). Iat-o pe fericita cîștigătoare la New York, pozînd pentru fotoreporteri, într-o manieră proprie, în fața hotelului Halloran. (E)

GEORGES SIMENON

MAI AM DOI ANI DE TRĂIT



SE semnase armistițiul și Franța era împărțită în două zone. Atunci ne-am refugiat la o mică fermă, în pădurea Vouvant, din Vendée. Într-o zi, tăind o creangă, spre a face un băț fiului meu Marc, mi-a scăpat cuțitul și m-a lovit puternic în piept. Noaptea n-am închis aproape ochii de durere. Dimineață, durerea era mai surdă. Dar tocmai asta mă îngrijora mai mult.

— Am să mă duc să-mi fac o radiografie la Fontenay-le-Comte, i-am spus soției mele Tigy.

Căci în Vouvant nu exista medic. Am plecat fără să trec prin sat. Fermiera îmi indicase o potecă pe care puteam merge, la un kilometru sau doi de șoseaua departamentală. Mersul mi-a mai slăbit durerea. Am făcut aproape două ore ca să ajung la Fontenay-le-Comte, unde am fost surprins constatînd că am parcurs, fără să obosesc, unsprezece

---

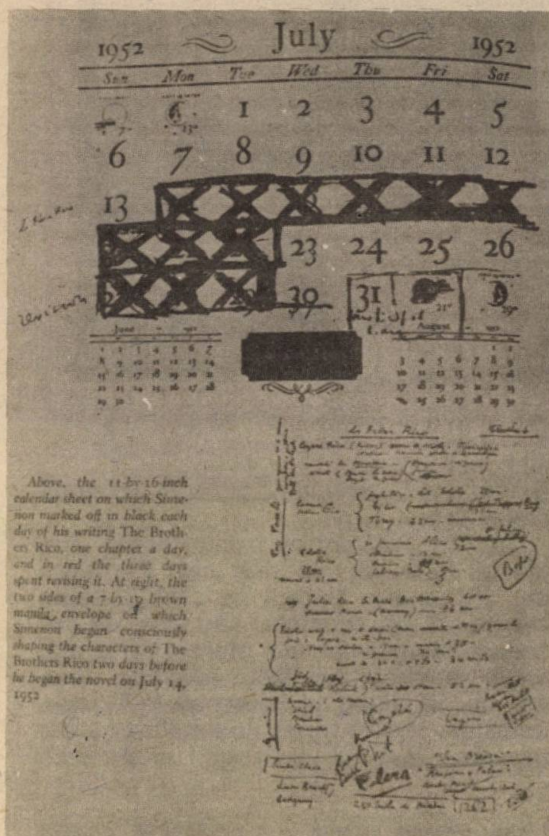
■ *GEORGES SIMENON (n. 13.II.1903, Liège, Belgia), ucenic la o plăcintărie, vînzător într-o librărie, intră în 1919 la „Gazette de Liège", unde se ocupă mai întîi de „Fapte diverse", apoi începe să publice povestiri. În 1922, vine la Paris și scrie povestiri pentru ziarul „Le Matin" și pentru diverse reviste „galante": „Frou-Frou", „Sans-gene", „Paris-flirt", „Le Merle blanc", „Le sourire", „L'Humour", „Eve", „Le Rire" etc. Din 1924 începe să scrie o serie de romane populare, primul,* **Romanul unei dactilografe**, *fiind scris într-o dimineață pe terasa unei cafenele; între 1925–1934 publică 180 de asemenea romane. În 1929 publică, în „Détective", o serie de nuvele polițiste, iar din 1930 publică primele romane avîndu-l ca erou pe celebrul comisar Maigret. De aci încolo, începe marea carieră literară a lui Simenon, în mod indiscutabil cel mai prolific scriitor contemporan, opera sa însumînd 193 romane publicate cu numele său, la care trebuie să adăugăm: romanele sentimentale, polițiste, de aventuri sau umor, publicate sub diverse pseudonime și apreciate la 200; reportajele și descrierile de călătorii (30); 900 de articole de tot felul, publicate între 1919–1922 la „Gazette de Liège"; povestiri, schițe, nuvelete risipite prin diverse publicații populare și reviste galante din Paris (cca. 1000) sub diverse pseudonime; prefețe, răspunsuri la anchete, omagii etc. (nerecenzate pînă acum în întregime); conferințe și eseuri; texte autobiografice:* **Mi-amintesc** *(1945),* **Cînd eram bătrîn** *(1970),* **Scrisoare către mama mea** *(1974),* **Memorii intime** *(1981) și, în sfîrșit, 21 volume de* **Dicteuri**, *înregistrate între 1975–1981. Membru al Academiei regale din Belgia (1952).*

kilometri.

Mi s-a arătat casa mare și frumoasă a radiologului. I-am spus, zîmbind, ca și cum aș fi vrut să mă scuz, că am probabil o coastă ruptă. Radiologul era tînăr, dar grav, sigur de el, aproape solemn.

— Scoateți-vă cămașa și așezați-vă aici.

A trebuit să mă strecor, cu pieptul



Foaia de calendar pe care Simenon și-a hașurat cu negru fiecare zi în care a scris romanul „Frații Rico" - cîte un capitol pe zi - iar cu roșu cele trei zile pe care le-a petrecut revizuind textul

gol, îndărătul unei sticle mate, care mă presa de rama tare a aparatului.

— Nu mișcați... Respirați...

El stătea de partea cealaltă a plăcii care răspîndea o lumină palidă în întunericul camerei și-mi dădea ordine scurte.

— Respirați... Nu respirați... Inspirați... Întoarceți-vă la dreapta... Nu mișcați...

Preocupat, s-a dus să caute nu știu ce foaie de hîrtie transparentă pe care a pus-o pe placă și a început să deseneze ce vedea înlăuntrul corpului meu cu un creion care scîrțîia. Nu-mi făcusem niciodată o radioscopie. Îmi pironeam privirea pe fața lui, care mi se părea că devine din ce în ce mai îngrijorată. Totul a durat un sfert de oră, după care el s-a sculat și mi-a spus să ies de pe aparatul a cărui placă îmi strivise torsul.

— Îmbrăcați-vă!

Detest medicii care adoptă o atitudine solemnă și care nu se îndoiesc niciodată de nimic. Ținea în mînă o foaie mare de hîrtie de calc și m-a poftit să intru într-un birou mare, unde dogorea soarele.

— Luați loc!

Avea gesturi încete, măsurate. Pădurea, ferma noastră, chiar strada tăcută, dincolo de ferestre, mi se păreau departe, într-o altă lume. Medicul continua să creioneze, apoi, cu o riglă, să tragă niște linii misterioase peste radioscopia pe care mi-o făcuse, după aceea să scrie niște cifre pe margine. Totul era atît de misterios, atît de impresionant, ca și o liturghie, pentru cineva care asistă prima oară la ea.

— Tatăl dv. mai trăiește?

— Nu.

— La ce vîrstă a murit?

— La 44 de ani.

— De ce?

— De anghină pectorală.

Doctorul a zîmbit ușor ca și cum asta îl încînta.

— Coasta mea nu e?... am început eu.

— Coasta dv. n-are nimic. E ceva mult mai serios. Uitați-vă aici...

A așezat rigla în diagonală peste radioscopia mea.

— Inima dv. are...

Nu știu cîți centimetri în lărgime. În orice caz o cifră foarte mare, mi-a afirmat el.

— Vedeți, o inimă mare. Ceea ce în mod vulgar se spune o inimă de atlet. Și aici...

Un fel de mică umflătură deasupra inimii. Ceea ce era prost!

— Fumați?



Federico Fellini și Georges Sirnenon la Lausanne

— Pipă.
— Să nu mai fumați... Beți?
— Vin.
— De azi, s-a terminat cu vinul.
— Munciți mult?
— Scriu de obicei șase romane pe an.
— A! Scrieți romane?

Mi-era aproape rușine de meseria mea.

— Nu mai trebuie să scrieți.
— Ce am să fac atunci?
— Să vă odihniți. Și mai ales, nici un fel de raporturi sexuale.
— Dar ce am de fapt?
— O inimă de om bătrîn.

Aveam treizeci și șapte de ani și străbătusem, fără să simt nevoia de a mă opri spre a răsufla, unsprezece kilometri pe jos. Aveam și un băiat, pe care tocmai începusem să-l cunosc.

— Risc mult?
— Vă dau doi ani de viață, cu condiția să-mi urmați prescripțiile.

Îmi „dădea" doi ani. Și nu era un om cu care să te tîrguiești. Aveam aproape dorința să-l rog umil: „Acordați-mi baremi cinci". Dar nici nu putea fi vorba: mi-a „dat" doi ani și cu asta basta!

— Să nu vă obosiți deloc. Să mergeți încet.

Acest om solemn și categoric, care se credea Dumnezeu cel atotputernic, mă vrăjise. Biroul lui era impresionant, fața, costumul, glasul grav, care nu admitea contraziceri...

— Locuiți departe?
— În pădurea Vouvant.

Nu mai existau taxiuri.

— Sînteți singur?
— Sînt căsătorit și am un copil.

El înălță din umeri ca și cum n-avea ce-mi face.

— Îmi datorați două sute de franci.

M-a condus pînă la ușa frumoasei lui locuințe și m-am îndreptat mașinal spre șoseaua departamentală, vîrînd în buzunar pipa pe care o scosesem fără să-mi dau seama. Am străbătut sub soarele amiezii, care mă ardea, cei unsprezece kilometri ce mă despărțeau de locuința noastră provizorie. De astă dată, am făcut cîteva halte, ca și cum inima îmi bătea prea tare.

Nu era nimic dramatic în toate astea, ca și cum aș fi fost anesteziat. Acceptam pur și simplu situația. Doi ani... Aș fi putut fi omorît într-un bombardament la Rochelle... Nu-mi trecea prin cap să consult alt medic. N-o să-mi spună același lucru ca și pontificalul său confrate?

M-am oprit o clipă în singurul bistrou întîlnit în cale şi, gata să comand un pahar de vin alb, am cerut un pahar cu apă minerală.

Să nu mai fumez. Să nu mai scriu. Să nu mai fac dragoste. Să nu mai... Dar o să trăiesc!... Doi ani...

Mergînd pe drum, a început să-mi încolţească în minte un plan. Cîinii, caii, taurii au un pedigreu... Dar fiul meu nu-l va cunoaşte pe al lui, doar pe cel din partea mamei. Pe cel al Simenonilor deloc! Despre taică-său o să păstreze doar o imagine cu siguranţă vagă, fotografii, care se vor îngălbeni cu timpul, romane pe care le va citi poate, dar în care n-o să găsească nimic despre mine. Doctorul solemn îmi interzisese să scriu, fiindcă îi mărturisisem că sînt romancier. Dar dacă aş scrie, încetul cu încetul, amintiri într-un caiet, pe care să-l las moştenire lui Marc? Am ajuns la ferma noastră deja mulţumit şi chiar puţin mîndru de soluţia pe care o descoperisem. În doi ani aveam timp berechet, chiar dacă n-aş scrie decît un sfert de oră pe zi.

TIGY m-aştepta surîzătoare, căci ea îmi pipăise coastele cu o seară înainte şi, dacă mă lăsase să mă duc la Fontenay, o făcuse numai ca să mă liniştească.

— Ei, ce se aude? N-ai nimic rupt?

— Coastele n-au nici măcar o fisură.

Ceilalţi mîncaseră. Eu am fost servit pe un colţ al mesei, dar nici nu ştiu ce am mîncat. După aceea am luat-o pe Tigy şi am dus-o la umbra copacilor. Ce copaci frumoşi! Cum foşneau frunzele şi cum străluceau razele soarelui pe ele!

— Vrei să-mi vorbeşti?

— Da. Promite-mi că ai să fii curajoasă...

Ea fusese întotdeauna. Preambulul meu era inutil, dar eu încercam totuşi s-o pregătesc, cum se spune în familii.

— Coastele mele sînt întregi.

— Nici nu mă îndoiam.

— Numai că...

— Eşti bolnav?

— Da.

— Plămînii?

— Nu, inima. Se pare că am o inimă de atlet...

Ea nu-şi putu reţine zîmbetul.

— În cazul ăsta e bine, nu?

— Asta înseamnă o inimă prea mare.

— E grav? Nu te poţi trata?

— Se pare că nu.

De astă dată, ea se tulbură şi se făcu palidă la faţă.

— Nu te simţi bine?

— Ba da. M-am dus pînă la Fontenay şi m-am întors pe jos.

— Spune-mi adevărul, Georges Fără ocolişuri.

Şi eu, simţindu-mă deodată uşurat, căci ea avea dreptul să ştie şi oricum, ar fi înţeles curînd, i-am spus:

— Ca şi tata, sau aproape... Mai am doi ani de trăit... Tigy rămase încremenită: aşa îşi manifesta ea emoţiile.

— Eşti sigur?

— Şi doi ani, dacă...

I-am vorbit de pipă, de vin, de mese frugale, căci mai erau şi mesele uşoare, pe care am uitat să le citez. Castitate, nici un efort...

Ne-am întors în tăcere, mînă în mînă, şi valea noastră era mai încîntătoare decît oricînd, ca şi imaginile pastorale pe care le-am văzut defilînd prin geamurile trenului care mă duceau spre Paris.

— Nu putem rămîne aici, nu-i nici un medic şi sîntem departe de orice aşezare.

A trecut o săptămînă, poate două, în pacea văii noastre şi mă jucam cu Marc în pădurea plină de umbră. Cît era de vioi Marc, drept pe picioarele lui solide, cu faţa lui bine desenată şi ochii plini de visuri! Era atît de frumos Marc al meu, pe cînd eu...

S-o fi întrebat el de ce nu-l mai ridic în braţe şi de ce nu-l mai duc în cîrcă? Mi se ordonase însă să evit orice efort şi eu ascultam. Nu protestam. În fond, toată viaţa mea m-am supus celor mai stupide ordine şi regulamente, chiar dacă în sinea mea m-am revoltat.

Ani de zile am condus maşina pe toate continentele, cu regulamentele cele mai diverse, şi n-am avut niciodată o contravenţie. Atunci, cum să nu ascult de destin? Doi ani? Milioane de oameni nu mai aveau de trăit aceşti doi ani, unii nici măcar o zi, nici măcar o oră şi ei n-au făcut nimic ca să sufere un destin atît de crud, au fost tot atît de ascultători ca şi mine.

Tigy a fost aceea care s-a dus la

Fontenay-le-Comte și a închiriat o căsuță cu grădină, la malul rîului Vendée. Casa asta... Dar nu mai trebuie s-o descriu, căci am început să scriu totul în caiete, pentru Marc, cînd va fi mare.

Pe prima pagină am desenat un copac gros și fiecare creangă purta numele unuia din strămoșii mei. Titlul, scris cu tuș negru, ca să pară mai serios, era:

Pedigreeul lui Marc Simenon cu portretele tatălui său, ale bunicilor și bunicelor, unchilor, mătușilor, verilor și verișoarelor lui.

Nu scriam în caietele astea decît două sau trei pagini pe zi și pipa îmi lipsea. În ele, mă adresam fiului meu, căruia îi spuneam „Man", așa cum își spunea el, căci nu reușea încă să pronunțe pe r... Pe atunci vorbea despre el la persoana a treia:

— Lui Man îi e foame... Man vrea afară...

Peste cîtva timp am consultat un internist care m-a examinat, a telefonat confratelui său radiolog și mi-a recomandat să mă duc să consult un celebru radiolog la Paris. Toate bune, dar era război și, afară de asta, ne aflam într-un departament de pe coastă. Noi eram belgieni, deci străini, deci suspecți și, ca atare, trebuia, în principiu, să mă duc să semnez în fiecare zi într-un registru la comisariatul de poliție. N-aveam nici măcar dreptul să părăsim orașul, dealtfel încîntător, în care locuiam.

Anette s-a dus la Roche sur Yon, să-și vadă tatăl, căruia i se zdrobiseră picioarele atunci cînd englezii bombardaseră gara al cărei șef era... I-au fost amputate, și azi, la optzeci și cinci de ani, mai merge încă pe picioarele lui artificiale, iar acum doi ani mai conducea încă mașina.

Doi ani! Tocmai cei doi ani care-mi mai rămîneau mie de trăit și din care nu voiam să pierd nici cea mai mică fărîmitură. Nu-mi părăseam mai niciodată băiatul. Pretutindeni unde mergeam, îl luam de mînă și îi arătam tot ce era de văzut: reflexele soarelui pe rîu, imaginea răsturnată a vechiului pod de piatră oglindită în apă, liliacul înflorit.

— Miroase frumos, nu, Marc?

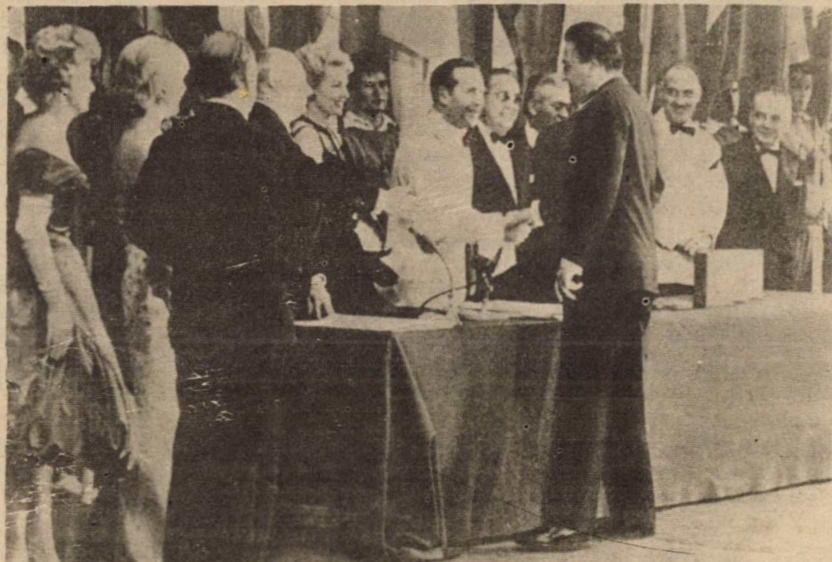
— Miroase frumos.

Marc mai era încă al meu. Și tot ce scriam în caietele mele o făceam pentru ca el să poată păstra, mai tîrziu, ceva din mine.

CLAUDE Gallimard* a venit să mă vadă. Avea un permis de trecere pentru zona neocupată și trebuia să se întîlnească cu prietenul meu André Gide

---

** Conducătorul marii edituri pariziene care îi poarta numele. Simenon l-a cunoscut din 1933, cînd a început să-și publice cărțile la această editură. A murit în 1960, împreună cu Albert Camus, într-un accident de mașină.*



Cannes 1960: Georges Simenon, președintele juriului, felicitîndu-l pe Federico Fellini pentru filmul „La Dolce vita", distins cu Palme d'or

pe Coasta de Azur. Gide l-a întrebat, într-o scrisoare, ce scriu și l-a rugat să-i aducă textele mele. Claude a luat deci cu el o fotocopie a paginilor mele.

Tot pe atunci cineva ne-a informat că s-ar închiria Castelul Terreneuve, ceea ce nu era tocmai adevărat. Nu se închiria decît o jumătate din castel, cealaltă jumătate rămînînd ocupată de proprietari. Ne-am mutat iar. De ce să nu las copilului meu amintiri frumoase atîta timp cît mai puteam? Aici, în castelul ăsta, Marc dispunea de un parc imens, cu bazine de apă și cu păduri stufoase unde, după ploaie, ne duceam să „culegem" melci de pe trunchiul și frunzele copacilor pe care Marc îi vedea întotdeauna primul.

— Uite acolo, **Dad!** Încă unul... mare...

Nu-mi mai rămăsese decît un an și jumătate ca să mă plimb alături de el. Tigy și cu mine nu mai vorbeam niciodată despre boala mea, iar eu nu mă mai gîndeam la ea.

Gide mi-a comunicat, tot prin Gallimard, că nu trebuie să-mi continui caietele la persoana întîi ci, romancier cum eram, să le dactilografiez ca un roman. I-am urmat sfaturile. Nu ascultam eu întotdeauna? Și mi-am regăsit mașina de scris, am luat-o de la capăt, la persoana a treia, schimbînd numele și astfel am terminat cartea **Pedigree.**

Prudent, știind că mi se poate întîmpla orice, am bătut patru sau cinci copii. Una am trimis-o băncii mele din Roche-sur-Yon spre a o păstra în seiful ei, alta lui Gallimard, căruia nu-i vindeam drepturile, dar pe care îl rugam, ca prieten, s-o pună în siguranță. Celelalte le-am împrăștiat și am ajuns astfel la capătul celor doi ani fatidici, tot atît de sănătos, dacă nu mai sănătos ca niciodată, și tot atît de însetat de viață, cum fusesem pînă atunci.

DAR înainte de a ne muta la Terreneuve, cînd mai stăteam la Fontenay, m-a vizitat un domn rece și dezgustător care era comisar, la Vichy, în serviciile unui oarecare domn Pellepoix, însărcinat cu „Afacerile evreiești", adică să descopere pe cei care ascundeau bărbați, femei sau copii și să-i dea pe mîinile ocupantului care, la rîndu-i, îi trimitea în lagărele germane, de unde prea puțini s-au mai întors.

Mă privea cu ochii lui sumbri și am înțeles că acest comisar n-a zîmbit niciodată. Mi-a aruncat pur și simplu în față.

— Ești evreu, nu-i așa?

— Sîntem creștini din tată-n fiu, iar cuvîntul Chrétien e, de mai multe generații, prenumele multora dintre noi.

— Simenon vine de la Simon.

— Ah!

— Și Simon e un nume evreiesc.

— Vă afirm...

— N-am ce face cu afirmațiile d-tale. Îmi trebuie dovezi.

— Pot să vă arăt că nu sînt circumcis.

— Nici unii evrei, care nu sînt credincioși, nu sînt circumciși.

Nu mi-ar fi fost deloc rușine să fiu evreu, nici negru, chinez sau indian. Dar nu sînt, și-mi dădeam seama că soarta mea și alor mei depindea de acest om cu umeri largi și privirea pătrunzătoare.

— Te ocupi cu bursa neagră?

— N-am vîndut niciodată decît drepturile mele de autor...

— Jamboane... Unt...

— N-am cumpărat decît pentru nevoile noastre și n-am vîndut niciodată.

— Ești evreu!

Transpiram, căci înțelegeam că nimic n-o să-i schimbe părerea.

— Nu mă înșel niciodată. Îl simt pe evreu de la zece pași...

Nu știam că răspîndeam un miros oarecare, poate doar de nădușeală.

— Îți dau o lună ca să-mi aduci actele de naștere ale părinților, bunicilor și străbunicilor d-tale...

— Bunicii mei au murit de mult și tata la fel și nu cunosc decît pe un strămoș, un fost miner din Liège care a murit, orb, aproape centenar.

— Adu-mi oricum, înainte de o lună, actele pe care ți le-am cerut.

Sub noi, orașul era atît de liniștit și se vedea fumul înălțîndu-se din coșuri, trecători pe străzi, ca furnicile, gara albă și roșie în depărtare.

— Ce i-am spus soțului d-tale nu te privește pe d-ta, i-a zis el lui Tigy. Cu atît mai rău pentru d-ta că te-ai măritat cu un evreu.

— Bine, dar eu n-am dreptul să călătoresc, am replicat eu.

— Mama d-tale locuiește în Belgia.

— E prea bătrînă, și familia mea, dinspre partea mamei, ca și aceea dinspre partea tatii, sînt din Limbourg. La vîrsta ei n-o văd mergînd din sat în sat, pe la biserici și primării ca să...

— Cu atît mai rău pentru d-ta. Am spus o lună. Și să nu încerci cumva să fugi. Sîntem cu ochii pe d-ta.

Nu-și scosese pălăria așa că nu mai trebuia să și-o pună pe cap. Mi-a aruncat o ultimă privire, cea mai amenințătoare.

Biata mamă! Era o făptură nervoasă, emotivă. Am fost totuși silit să-i scriu, atenuînd amenințările comisarului de la „Afacerile evreiești". Ea a pornit curajoasă la drum, cu mijloace de locomoțiune pe care le ignor, la țară, unde fermele și, cu atît mai mult, satele sînt foarte îndepărtate unele de altele. Din fericire, ea a continuat să vorbească cu surorile ei flamanda copilăriei ei sau mai degrabă un dialect pe care nu-l înveți la școală.

Cît trebuie să se fi rugat, să fi tremurat, să fi stăruit, ca niște țîrcovnici și niște funcționari de primărie indiferenți să scotocească prin registre vechi, aruncate cine știe unde. Peste trei săptămîni, primeam copiile actelor de botez și extrase de stare civilă, ștampilate, care toate, n-aveau decît nume flamande.

Comisarul a fost exact la întîlnire, delectîndu-se dinainte de victoria lui. I-am întins actele, sau, mai exact spus, mi le-a smuls din mîini, și-a potrivit pe nas ochelarii cu sticle groase, s-a așezat comod într-un fotoliu și și-a aprins un trabuc, care răspîndea un miros urît și greu.

— Ce limbă e asta?

— Flamanda. În provincia Limbourg se vorbește flamanda, iar bunica dinspre partea mamei s-a născut în Limbourgul olandez.

— Olandez, hm!

Era oare o circumstanță agravantă? Olandezii erau mai evrei decît belgienii?

Citea taciturn, înfundat în fotoliu, un fals Maigret, o antiteză a comisarului meu, atît de cumsecade.

— Asta-i tot? mă întrebă cu regret.

— Mi-ați cerut să vă aduc actele ultimelor trei generații. Mama mea a reușit să le adune, nici eu nu știu cum.

Mînia îl făcea atît de feroce, încît m-așteptam aproape să scoată din buzunar un revolver, ca să mă mai sperie încă o dată.

Își vîrî actele în buzunar. Am încercat să protestez.

— Aș putea să mai am nevoie de ele.

— Nu mă interesează.

— În curînd am să părăsesc Fontenoy-le-Comte și pot să vă dau noua mea adresă...

— De ce te muți? Castelul ăsta pe care l-ai închiriat nu-i destul de luxos pentru d-ta?

Fontenay e la marginea mlaștinei vendeene. Aerul e prea umed, înăbușitor vara, și medicul ne-a sfătuit, pentru sănătatea fiului meu, să mergem să trăim în Bocage, la oarecare altitudine, unde aerul e mai uscat decît aici.

— Și unde o să mergeți în Bocage?

— La Saint-Mesmin-le-Vieux, lîngă Pouzauge, un antreprenor de transporturi din Fontenay are acolo o vilă pe care vrea să mi-o închirieze cît va dura războiul.

— De ce nu te întorci la d-ta acasă, la Nieul?

Era informat, dar nu deajuns.

— Fiindcă ofițerii germani îmi ocupă casa.

— Nu-ți plac ofițerii germani?

— Nu-i cunosc. Ajutorul de primar din Nieul m-a înștiințat că, acum un an, casa mi-a fost rechiziționată.

— Saint-Mesmin-le-Vieux...

Articula cuvintele, ca și cum ar fi căutat un motiv în plus ca să se înverșuneze.

Un sătuc ca atîtea altele...

— Ca acelea unde se ascund machisarzii?

— Nu știu. N-am pus încă piciorul acolo.

N-a mai rostit nici un cuvînt. A ieșit din salon, cu țigara lipită în colțul gurii, cu mîinile în buzunare și l-am văzut, ultima dată, trecînd prin fața celor patru mari ferestre, spre care nu catadicsea să se întoarcă.

De atunci nu l-am mai văzut.

(Din Mémoires intimes *Editura Presses de la Cité, Paris, 1981)*

Prezentare și traducere de
PAUL B. MARIAN

TATIANA TOLSTOI

AMINTIRI DESPRE LEV TOLSTOI



Tatiana Tolstoi la Roma, în 1946

ÎN CURSUL unei anchete, un cotidian parizian a pus următoarea întrebare: după ce semn se recunoaște apropierea bătrîneții?

Cineva a răspuns: bătrînețea vine atunci cînd te năpădesc amintirile.

De cîteva timp, eu simt deosebit de intens acest lucru. În clipele mele de singurătate, văd ivindu-se fragmente din trecutul meu. Revăd cutare scenă, cred că aud glasuri... Adeseori aceste amintiri sînt legate de tatăl meu, care a fost tot ce am avut mai drag și mai luminos în viața mea. Nu pot totdeauna să le leg de evenimentele care au precedat sau care au urmat, nici să le fixez o dată anume. Dar revăd episodul ca și cum s-ar fi petrecut ieri. Notez aceste „licăriri de memorie" pe măsură ce ele se ivesc.

TATA PRIMEŞTE UN BACŞIS

De la Moscova la Iasnaia Poliana sînt cam 200 de kilometri și, uneori, tata făcea acest drum pe jos. Cu sacul în spinare, el se amesteca, pe șoseaua cea mare, printre pelerinii care îl interesau, dar pentru care el nu era decît un tovarăș necunoscut. Făcea această călătorie în cinci zile. Pe drum, se oprea să-și petreacă noaptea sau să mănînce într-o izbă sau într-un han popular. Dacă trecea pe lîngă o gară, se ducea să-și potolească foamea în sala de așteptare de clasa a treia.

Într-una din aceste halte, plimbîndu-se pe peronul unde staționa un tren gata de plecare, auzi pe cineva că-l cheamă.

— Ei, moșule, moșule! striga o doamnă aplecată deasupra unei ferestre a trenului. Vrei să te duci repede la toaleta doamnelor și să-mi aduci geanta pe care am lăsat-o acolo? Dar repede, căci trenul o să plece dintr-o clipă într-alta. Tata alergă la toaleta doamnelor, unde avu norocul să găsească geanta, pe care o înapoie călătoarei.

— Îți mulțumesc mult, spuse aceasta. Poftim pentru osteneala d-tale.

Îi întinse o monedă mare de bronz, pe care tata o băgă liniștit în buzunar.

— Știi cui i-ai dat cele cinci copeici? o întreabă pe doamnă un tovarăș de călătorie, care recunoscuse în pelerinul

plin de praf pe autorul cărţii **Război şi pace.** Lui Lev Tolstoi!

— Doamne, exclamă doamna, ce-am făcut! Lev Nikolaevici, Lev Nikolaevici! Te rog să mă ierţi şi să-mi dai înapoi cele cinci copeici, pe care ţi le-am dat din zăpăceală.

— De ce? îi răspunse tata. N-ai făcut nimic rău. Cele cinci copeici le-am cîştigat cinstit. Le păstrez...

Trenul se puse în mişcare, ducînd cu el pe doamna care continua să se scuze, conjurîndu-l pe Tolstoi să-i înapoieze moneda de cinci copeici.

Tata, cu un zîmbet, privea trenul îndepărtîndu-se.

JANDARMUL

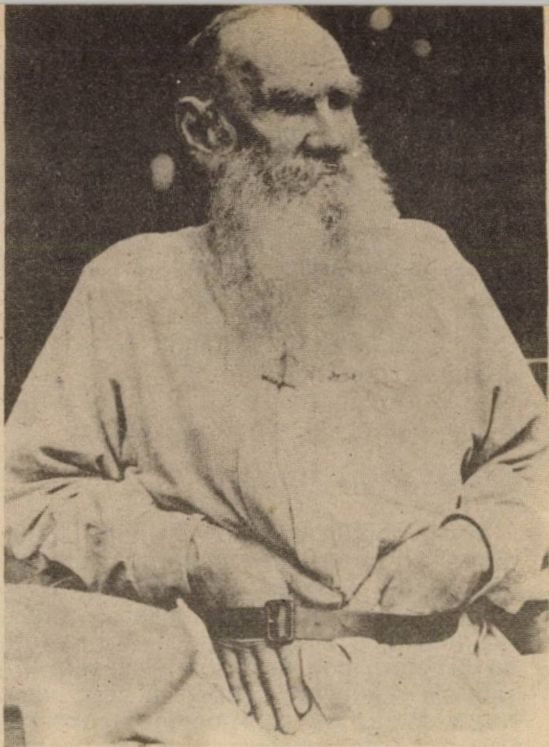
Tata călătoarea totdeauna cu clasa a treia. Într-o zi se duse într-un orăşel aflat la o depărtare de cincizeci de kilometri de Moscova, ca să culeagă nişte informaţii de care avea nevoie, şi trase la cumnatul său, care era funcţionar municipal. După ce-şi adună materialul, dornic să se întoarcă la Moscova, tata, însoţit de unchiul meu şi de familia lui, se duse la gară. Fură primiţi în mod ceremonios de jandarmul de serviciu — în mare ţinută, pentru că fusese informat că Tolstoi, celebrul scriitor, va lua de acolo trenul.

Tata făcuse abia cîţiva paşi spre ghişeu ca să-şi cumpere bilet, cînd jandarmul se repezi, cu mîna la cozorocul şepcii şi, pocnind din călcîie:

— Nu vă deranjaţi, excelenţă, spuse el. Excelenţa voastră să-mi îngăduie să-i cumpăr eu biletul. Cu ce clasă călătoreşte excelenţa voastră? Cu clasa întîi sau a doua?

— A doua, şopti tata, cu o anume laşitate. După ce se întoarse acasă, ne povesti fapta lui laşă, bătîndu-şi joc de el însuşi. Nu putea să şi-o ierte. Se dispreţuia. Acest incident neînsemnat îl tulbură atît de mult încît îl povesti, de faţă cu mine, mai multor persoane.

În ce mă priveşte, cred totuşi că nu din laşitate l-a lăsat pe jandarm să-i cumpere bilet de clasa a doua, în loc de a treia, ci mai curînd ca să nu-l dezamăgească. Fiindcă tata se ferea totdeauna să pricinuiască în mod conştient vreo neplăcere cuiva şi înţelesese că, dacă ar fi cerut bilet de clasa a treia, jandarmul ar fi fost şocat. Trebuie să mai adaug că era oricînd gata să se învinovăţească de toate defectele posibile şi imaginabile.



Lev Nicolaevici Tolstoi

NU EŞTI DECÎT UN MOJIC

Tata rîdea în hohote cînd ne istorisea această întîmplare. Se dusese, cum făcea adesea, să se plimbe pe şosea. Ceea ce el numea, în mod ironic, să facă „ocolul lumii"... Pe acest drum — şoseaua Moscova—Kiev — întîlnea pelerini, ţărani întorcîndu-se de la tîrg, trecători.

În ziua aceea, tata, plimbîndu-se mai departe decît de obicei, se simţi la întoarcere obosit. Opri primul vehicul care trecea: o sanie trasă de un căluţ bine hrănit, condusă de un om încotoşmănat într-o blană. Omul opri calul şi, foarte prietenos, îl pofti pe tata să se aşeze lîngă el. Pe drum, stătură de vorbă şi omul îi spuse că venea de la Krasnoie, un sat aflat la douăzeci de kilometri de Iasnaia Poliana.

— La dv., spuse cu nevinovăţie tata, era să fie îngropat de viu paracliserul? Se pare că oamenii şi-au dat seama că nu era mort abia atunci cînd au vrut să-l îngroape.

Celălalt se supără grozav.

— Ești un mojic! strigă el, tremurînd de furie, și cu tot părul d-tale cărunt îți repet: nu ești decît un mojic.

Era chiar paracliserul!

De ce amintirea unui fapt care n-avea nimic dezonorant îl indigna atît de mult? Credea oare că tata încerca să-și bată joc de el? N-am aflat-o niciodată. Căci, oprind calul, îl obligă pe tata să coboare, repetînd întruna:

— Un mojic, asta ești! Și cu tot părul d-tale cărunt îți repet: un mojic!

SAMOVARUL FURAT

Într-o noapte de iarnă a anului 1890, tata și cu mine stăteam singuri în salonul pustiu al casei noastre din Moscova. Așezat lîngă samovarul stins, înaintea unei mese acoperite cu resturi de prăjituri, coji de fructe și veselă lăsată de numeroșii oaspeți ai serii, vorbeam despre cei care tocmai plecaseră. Printre ei, doi prieteni ai tatii, profesori, care veneau deseori la noi în casă. Unul dintre ei, Ivan Ianj, un bărbat înalt, plăcut, care preda dreptul, celălalt era filosoful Nikolai Gret, redactor-șef la revista „Probleme de filosofie și psihologie“, la care colabora tata. Mai fuseseră și mulți prieteni de-ai mei, fete tinere și băieți tineri. Doi dintre ei, oaspeții obișnuiți ai casei, îmi făceau o curte stăruitoare.

Tata voia să știe ce gîndesc despre ei. Ca de obicei, i-am răspuns cu toată sinceritatea.

— Crezi că vor să se însoare cu tine?

— Cred că da...

După aceea, am început să comparăm avantajele pe care le-aș avea dacă m-aș căsători cu unul sau cu altul, să discutăm despre calitățile și defectele lor și ne întrebam cu care aș avea mai multe șanse să fiu fericită.

— Dar, spuse deodată tata, nu le atribuim cumva intenții pe care poate nu le-au avut niciodată?

— Se prea poate, zisei eu, foarte puțin convinsă.

În clipa aceea am auzit-o pe mama, care venea să vadă de ce întîrziem:

— Despre ce vorbiți ca niște conspiratori?

— Ne întrebam, Tania și cu mine, spuse tata, dacă Gret și Ianj au de gînd să ne fure samovarul.

Mama nu știa de glumă.

— Ce sînt prostiile astea? spuse ea. Știți că-i trecut de două dimineața? Pot să-mi închipui la ce oră o să se trezească Tania mîine dimineață! Tata se ridică, și eu la fel. Le-am urat amîndurora noapte bună și, îmbrățișîndu-l pe tata, îi șoptii la ureche:

— Samovarul nu se va lăsa furat...

PASIENȚA

Era în perioada cînd Tolstoi, deja în vîrstă, scria **Învierea**, ultimul lui mare roman. Am intrat într-o zi în cabinetul lui de lucru și am văzut, pe masă, cărți de joc etalate pentru o pasiență.

I se întîmpla adesea să facă pasiențe, pentru a se odihni sau a gîndi la ce scria. Uneori chiar cărțile de joc hotărau pentru el: dacă pasiența reușea, va face cutare lucru, în caz contrar, alt lucru.

Cunoscîndu-i acest obicei, l-am întrebat:

— Te-ai gîndit la ceva?

— Da.

— La ce?

— Ei bine, spuse el, a reușit... Numai că, din păcate, Katiușa nu se poate căsători cu Nehliudov...

Și-mi povesti o anecdotă despre Pușkin, pe care o știa de la o prietenă a marelui poet, prințesa Meșcerski.

Într-o zi Pușkin sosește la prințesă.

— Închipuie-ți, îi spuse el, că Tatiana mea — era eroina din **Evgheni Oneghin,** operă la care tocmai lucra — s-a despărțit de Evgheni. N-aș fi crezut-o niciodată capabilă de un astfel de lucru.

— Drama scriitorului, adaugă tata, e că personajul lui, o dată creat, începe să-și trăiască propria-i viață, indiferent de voința autorului. Acesta trebuie să țină seama de toanele personajului său. Iată de ce Katiușa mea și Tatiana lui Pușkin acționează în felul lor și nu cum ar vrea creatorii lor.

Dar, mă gîndeam eu, ca să creezi, și nu să inventezi, personaje, trebuie să fii Pușkin... sau Tolstoi.

(Din Avec Léon Tolstoi. Souvenirs, *Editura Albin Michel, Paris, 1975)*

Traducere de
PAUL B. MARIAN



Jules Verne în fața casei din **Amiens.**

MARIE A. BELLOC

JULES VERNE LA EL ACASĂ

AUTORUL romanelor **Ocolul lumii în optzeci de zile, Cinci săptămîni în balon** și al multor altor fermecătoare narațiuni care nu puteau să nu-i atragă simpatia a sute de mii de cititori din întreaga lume, își petrece fericita, preaplina viață de muncă în Amiens, un liniștit oraș francez de provincie, situat pe drumul care duce de la Calais și Boulogne la Paris.

Cel mai neînsemnat dintre locuitorii orașului poate să te îndrume către casa lui Jules Verne. Pe strada Charles Dubois, la numărul 1, se află o încîntătoare clădire de modă veche, așezată la colțul unei străzi rustice ducînd spre un bulevard larg.

Portița din zidul acoperit de licheni a fost deschisă de o bătrînă bonă cu o înfățișare plăcută. Îndată ce a auzit că mi s-a fixat o întrevedere, ea m-a condus prin curtea mărginită pe două laturi de o clădire pitorească, de formă neregulată, flancată de turnul nu prea înalt caracteristic caselor franțuzești de la țară. În timp ce o urmam, am putut să arunc o privire asupra grădinii lui Jules Verne, o viziune îndepărtată a marilor fagi umbrind suprafețe întinse de gazon bine întreținut, cu straturi de flori. Deși era toamnă tîrzie, totul era curat și îngrijit și nici o frunză rătăcită nu putea fi văzută pe potecile largi presărate cu pietriș, pe care bătrînul romancier se plimbă în fiecare zi, de mai multe ori.

Un șir de lespezi de piatră duce la o seră plină cu palmieri și arbuști înfloriți, plăcută anticameră a frumosului salon în care au apărut curînd gazdele mele.

Așa cum cel dintîi recunoaște chiar faimosul autor, d-na Jules Verne a jucat un rol important în fiecare și în toate triumfurile și succesele soțului său; și e greu de crezut că strălucitoarea, activa bătrînă doamnă, atît de plină de vivacitate tinerească și de spirit franțuzesc, a sărbătorit într-adevăr, cu mai bine de un an în urmă, nunta de aur.

Textul, semnat MARIE A. BELLOC, a apărut în numărul din februarie 1895 al lui „Strand Magazine", făcînd parte din seria de Interviuri ilustrate *ale revistei.*

Înfățișarea lui Jules Verne nu corespunde ideii generale despre cum ar trebui să arate un mare scriitor. El face mai curînd impresia că ar fi un cultivat gentilom de la țară și asta în ciuda faptului că se îmbracă totdeauna în negrul închis adoptat de majoritatea francezilor aparținînd categoriilor de liber profesioniști. Haina îi este împodobită cu mica rozetă roșie indicînd că purtătorul are înalta cinste de a fi ofițer al Legiunii de Onoare. Cum stătea vorbind, nu părea să aibă șaptezeci și opt de ani[1] și, într-adevăr, se schimbase puțin de cînd fusese pictat marele portret atîrnat în fața celui al soției sale, adică în urmă cu peste douăzeci de ani.

Dl. Verne este deosebit de modest în legătură cu opera sa și nu se arată dornic să vorbească nici despre cărțile sale, nici despre sine însuși. Fără binevoitorul sprijin al soției sale, a cărei încredere în geniul soțului său e plăcut să o constați, mi-ar fi fost greu să-l conving să-mi dea vreun detaliu despre cariera lui literară sau despre metodele lui de creație.



— Nu pot să-mi amintesc — a precizat el, răspunzînd la o întrebare — o perioadă în care să nu fi scris sau să nu fi intenționat să devin scriitor; și veți vedea curînd că multe lucruri au contribuit la asta. Cum știți, sînt breton prin naștere — orașul meu natal fiind Nantes — dar tatăl meu era parizian prin educație și preferințe, devotat literaturii și, cu toate că era prea modest pentru a face vreun efort ca să-și popularizeze creația, un adevărat poet. Poate că de aceea mi-am început eu însumi cariera literară scriind versuri care — întrucît am urmat exemplul celor mai mulți dintre literații francezi — au căpătat forma unei tragedii în cinci acte, a încheiat el, jumătate oftînd, jumătate zîmbind.

Prima mea creație demnă de luat în seamă — a adăugat el, după o pauză — a fost totuși o comedioară scrisă în colaborare cu Dumas-fils, care era și a rămas unul dintre prietenii mei cei mai buni. Piesa noastra se numea **Pailles rompues** și a fost jucată la Teatrul „Gymnase" din Paris[2]; dar, deși mi-a plăcut mult să scriu opere dramatice, am constatat că nu mi-au adus nimic în ceea ce privește renumele sau bogăția.

Pînă acum — a continuat el, fără grabă — nu mi-am pierdut niciodată dragostea pentru scenă și pentru tot ceea ce se leagă de viața teatrală. Una dintre cele mai mari bucurii pe care le-am avut ca prozator a fost dramatizarea reușită a unora dintre romanele mele, mai ales **Mihail Strogov.**

Am fost deseori întrebat cum mi-a venit ideea de a scrie cărți cărora, în dorința de a găsi un nume mai potrivit, li se poate spune romane științifice.

Ei bine, am fost totdeauna atras de studiul geografiei, așa cum unii oameni savurează istoria și cercetarea istorică. Cred într-adevăr că dragostea mea pentru hărți și pentru marii exploratori ai lumii m-a determinat să însăilez prima din lunga serie a narațiunilor mele geografice.

Cînd am scris prima mea carte, **Cinci săptămîni în balon,** am ales Africa drept scenă a acțiunii pentru simplul motiv că despre acest continent se știa și se știe mai puțin decît despre oricare altul; și mi s-a părut că modul cel mai ingenios de a explora această parte a lumii ar fi cu ajutorul unui balon. Mi-a făcut mare plăcere scrierea cărții și, chiar mai mult, documentarea necesară în acest scop; de atunci și pînă astăzi am încercat totdeauna să fac astfel încît pînă și cel mai îndrăzneț dintre romanele mele să fie cît se poate de realist și de credincios adevărului vieții.

Îndată ce am terminat, am trimis manuscrisul foarte cunoscutului editor parizian, dl. Hetzel. El l-a citit, s-a arătat interesat și mi-a făcut o propunere pe care am acceptat-o. Pot să vă spun că acest om minunat și fiul său au devenit și au rămas prietenii mei foarte buni, iar editura se pregătește să publice cel de-al șaptezecilea roman al meu.

— Deci n-ați avut momente de îngrijorare în așteptarea gloriei? l-am întrebat. Prima dumneavoastră carte a devenit imediat populară, în țară și peste hotare?

— Da, mi-a răspuns el, cu modestie. **Cinci săptămîni în balon** a rămas pînă astăzi unul dintre cele mai citite romane ale mele, dar trebuie să vă amintiți că aveam deja treizeci și cinci de ani

[1] *... și nici nu avea, devreme ce se născuse în 1828!*
[2] *De fapt, la Théâtre Historique.*

cînd a fost publicat și eram căsătorit de cam opt ani, a încheiat el, întorcîndu-se către d-na Verne cu un gest aparținînd galanteriei de modă veche.

— Dragostea dumneavoastră pentru geografie nu v-a împiedicat să aveți o puternică înclinație spre știință?

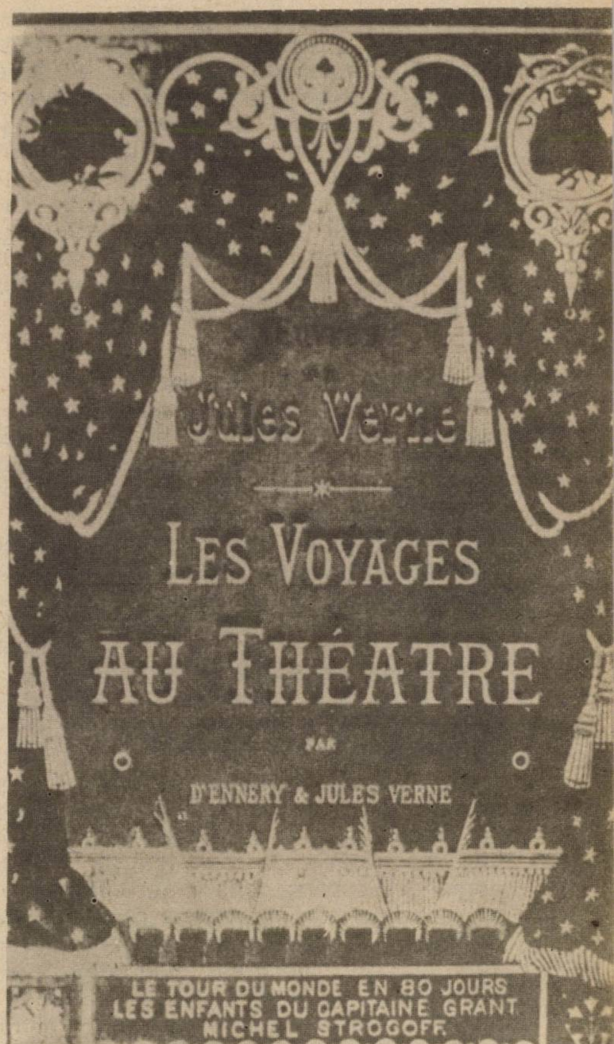
— Nu pot fi socotit în nici un caz un om de știință, dar consider că am avut noroc născîndu-mă într-o epocă de remarcabile descoperiri și poate încă și mai minunate invenții.

— Știți, desigur — a intervenit d-na Verne, cu mîndrie — că multe fenomene aparent imposibile din romanele soțului meu s-au adeverit?

— Aș, aș! — a exclamat dl. Verne, dezaprobator — asta este o simplă coincidență, datorată fără îndoială faptului că și atunci cînd inventam fenomene științifice, încercam să fac astfel încît totul să pară cît se poate de adevărat și de simplu. Cît despre exactitatea descrierilor mele, datorez asta în mare măsură faptului că, înainte chiar de a începe să scriu romane, am extras totdeauna multe note din fiecare carte, ziar, revistă, sau raport științific care mi-au căzut în mînă. Aceste note au fost și sînt clasificate potrivit subiectului la care se referă și e greu de subliniat cu cuvinte cît de neprețuit a fost pentru mine mult din acest material. Sînt abonat la peste douăzeci de ziare — a continuat el — și sînt un cititor asiduu al fiecărei publicații științifice; chiar în afara muncii de creație, îmi place foarte mult să citesc sau să aflu despre fiecare nouă descoperire sau experiență din lumea științei — astronomie, meteorologie sau fiziologie.

— Și credeți că aceste lecturi variate vă sugerează noi idei, sau subiectele provin în întregime din propria dumneavoastră imaginație?

— E imposibil să spun ce-mi sugerează trama unui roman; uneori un lucru, alteori altul. Am purtat adesea o idee în minte ani întregi înainte de a avea prilejul să o pun pe hîrtie, dar îmi însemn totdeauna cînd se întîmplă așa ceva. Evident, pot să stabilesc cu claritate sursa unora dintre cărțile mele: **Ocolul lumii în optzeci de zile** a fost rezultatul lecturii unei reclame turistice într-un ziar. Paragraful care mi-a atras atenția menționa faptul că astăzi ar fi



posibil ca un om să călătorească în jurul lumii în optzeci de zile și imediat mi-a dat prin cap că acest călător, profitînd de diferența dintre meridiane, ar putea să cîștige sau să piardă o zi în această perioadă de timp. Acest gînd inițial a făcut posibilă într-adevăr poanta finală. Vă amintiți, poate, că eroul meu, Phileas[3] Fogg, datorită acestei împrejurări, ajunge acasă la timp pentru a cîștiga rămășagul în loc să ajungă, așa cum credea, cu o zi prea tîrziu.

---

[3] *Marie A. Belloc restabilește grafia corectă a numelui englezesc.*

— Apropo de Phileas Fogg: spre deosebire de cei mai mulţi scriitori francezi, dumneavoastră pare să vă facă plăcere să aveţi eroi englezi sau străini.

— Da, consider că membrii naţiunii care vorbeşte limba elgleză pot fi excelenţi eroi, îndeosebi în cazul unei povestiri de aventuri sau de explorări ştiinţifice. Admir profund curajul şi hotărîrea de a merge înainte ale celor care au înfipt Union Jack-ul pe o porţiune atît de mare a suprafeţei Pămîntului.[4]



AM îndrăznit să observ:

— Romanele dumneavoastră se deosebesc de asemenea de cele ale aproape tuturor colegilor-scriitori prin faptul că sexul frumos joacă un rol atît de neînsemnat.

O privire aprobatoare a amabilei doamne mi-a arătat că ea îmi împărtăşeşte punctul de vedere.

— Neg asta **in toto,** a exclamat dl. Verne, cu o anumită căldură. Gîndiţi-vă la **Mistress Branican** şi la fermecătoarele tinere din unele dintre romanele mele. Ori de cîte ori e necesară prezenţa elementului feminin, îl veţi găsi acolo... Apoi, zîmbind: Iubirea este o pasiune prea absorbantă şi lasă puţin loc pentru altceva în inima omului; eroii mei au nevoie de întreaga lor inteligenţă şi prezenţa unei tinere fermecătoare poate să-i împiedice de la ce au de făcut. De asemenea, am dorit totdeauna să scriu romanele mele astfel încît să poată fi puse fără nici o ezitare în mîinile tuturor tinerilor şi am evitat orice scenă pe care un băiat n-ar dori ca sora sa s-o citească.

— Înainte ca lumina zilei să scadă, n-aţi vrea să urcăm ca să vedeţi camera de lucru şi biroul soţului meu? m-a întrebat gazda. Discuţia poate continua acolo.

Şi astfel, conduşi de d-na Verne, am trecut încă o dată prin holul luminos şi aerisit, unde o uşă se deschidea către o scară răsucită ciudat, care duce sus şi mai sus pînă ajunge la confortabilul grup de camere în care dl. Verne îşi petrece cea mai mare parte a vieţii şi de unde s-au ivit multe dintre cele mai încîntătoare cărţi ale sale. În trecere, am observat cîteva mari hărţi — mărturii mute ale dragostei stăpînului lor pentru geografie şi pentru informaţia exactă — atîrnînd pe pereţi.

— Aici scrie soţul meu în fiecare dimineaţă, a remarcat d-na Verne, ţinînd deschisă uşa unui dormitor mic ca o celulă. Trebuie să ştiţi că se trezeşte la ora cinci, iar la ora mesei, adică la unsprezece, munca de creaţie, corectarea şpalturilor şi aşa mai departe iau sfîrşit; dar lumînarea nu poate să ardă la ambele capete, aşa că adoarme în fiecare seară la opt sau opt şi jumătate.

Masa simplă de lemn este aşezată în faţa unei ferestre mari iar în partea opusă se află micul pat de campanie; în dimineţile de iarnă, dl. Verne poate să vadă, în momentele de relaxare, zorii răsărind deasupra frumoasei turle a catedralei din Amiens. Cămăruţa este lipsită de orice podoabă, în afara busturilor lui Molière şi Shakespeare şi a cîtorva picturi, printre care o acuarelă a iahtului gazdei mele, „Saint-Michel", un splendid mic vas la bordul căruia scriitorul şi soţia lui au petrecut, cu cîţiva ani în urmă, multe dintre cele mai fericite ceasuri ale îndelungatei lor vieţi comune.

Lîngă dormitor se află o cameră mare şi frumoasă, biblioteca lui Jules Verne. Încăperea este căptuşită cu dulapuri cu cărţi, iar în mijlocul ei o masă mare abia suportă grămada sortată cu grijă de ziare, reviste şi rapoarte ştiinţifice pentru a nu mai pomeni colecţia reprezentativă de literatură franceză şi engleză publicată cu o anumită periodicitate. Un număr de dosare de carton, ocupînd un spaţiu neaşteptat de restrîns, conţine cele peste douăzeci de mii de fişe adunate de autor în timpul îndelungatei sale vieţi.

„Spune-mi ce fel de cărţi are un om şi am să-ţi spun ce fel de om este", iată o excelentă parafrază a unei vechi zicale, care poate fi foarte bine folosită în cazul lui Jules Verne. Biblioteca lui este de strictă folosinţă, nu pentru ochii lumii şi cuprinde exemplare din operele unor asemenea prieteni ai intelectului ca Homer, Virgiliu, Montaigne şi Shakespeare, uzate, dar scumpe proprietarului lor: ediţii din Fenimore Cooper, Dickens şi Scott arată că au fost citite

[4] *În numeroase „Călătorii extraordinare", Jules Verne condamnă implicit sau explicit colonialismul englez...*

deseori; se află de asemenea, în haine noi, multe dintre cele mai cunoscute romane englezești.

— Aceste cărți vă vor arăta — a subliniat dl. Verne, cu blîndețe — cît de sinceră este afecțiunea mea pentru Marea Britanie. Toată viața m-am delectat cu operele lui sir Walter Scott și în timpul unei călătorii de neuitat în Insulele Britanice, cele mai fericite zile le-am petrecut în Scoția. Văd și acum, ca într-un vis, frumosul, pitorescul Edinburgh, cu inima lui Midlothian și multe locuri vrăjite: Highlandurile, Iona cea uitată de lume și sălbaticele Hebride. Desigur, pentru cineva care cunoaște cărțile lui Scott, sînt puține ținuturi ale țării sale care să nu fie legate într-un fel de scriitor și de nemuritoarea lui operă.

— Și ce impresie v-a făcut Londra?

— Mă consider un adevărat admirator al Tamisei. Cred că marele fluviu oferă aspectul cel mai izbitor al acestui oraș extraordinar.

— Aș vrea să vă cunosc părerea despre cîteva dintre cărțile noastre pentru băieți și despre cărțile de aventuri. Știți, desigur, că Angila s-a aflat în frunte în privința acestei literaturi.

— Da, într-adevăr, mai ales cu clasicul **Robinson Crusoe,** la fel de iubit de tineri și bătrîni; și acum probabil că am să vă șochez recunoscînd că prefer bătrînul **Robinson elvețianul.** Lumea uită că Crusoe și omul său Vineri nu erau decît un episod dintr-un roman în șapte volume. După mine, marele merit al cărții este că a fost, se pare, prima de acest fel. Toți au scris „Robinsoni" — a adăugat el, rîzînd — dar întrebarea este dacă vreunul dintre ei ar fi ieșit la lumină dacă n-ar fi existat faimosul lor prototip.

— Și care este, după dumneavoastră, locul altor autori englezi de literatură de aventuri?

— Din păcate, pot să citez doar acele opere care au fost traduse în franțuzește. Fenimore Cooper nu mă pliciticsește niciodată; unele dintre romanele lui sînt cu adevărat nemuritoare și cred că vor rezista multă vreme după ce așa zișii giganți ai literaturii de mai tîrziu vor fi uitați. Îmi plac, apoi, cărțile antrenante ale căpitanului Marryat[5]). Datorită nefericitei mele incapacități de a citi în engleză, nu-i cunosc atît cît aș dori pe Mayne Reed și Robert Louis Stevenson; totuși, mi-a făcut mare plăcere **Comoara din insulă** pe care o am în traducere. Cînd am citit-o, mi s-a părut că are o extraordinară prospețime a stilului și o uriață forță. Nu l-am pomenit încă — a continuat el — pe scriitorul englez pe care-l consider maestrul tuturor și anume Charles Dickens.



Doamna și domnul Verne

Fața Regelui Povestitorilor s-a luminat de entuziasm tineresc:

— Consider că autorul lui **Nicholas Nickleby, David Copperfield** și **Greierul de pe vatră** are patos, umor, fapte, subiecte și forță descriptivă care, fiecare în parte, ar fi putut să-l facă renumit pe un muritor mai puțin înzestrat; el este unul dintre aceia a cărui faimă poate să mocnească un timp, dar nu va pieri niciodată.

După ce soțul ei a isprăvit aceste observații, d-na Verne mi-a atras atenția asupra unei vitrine pline cu șiruri de cărți aparent proaspăt tipărite și puțin citite.

[5] *Frederic Marryat (1792–1848), cunoscut mai ales ca autor al romanului* **Peter Simple.**

— Aici — a spus ea — sînt diferite ediții franceze, germane, portugheze, olandeze, suedeze și rusești ale cărților d-lui Verne, incluzînd o traducere japoneză și una arabă a **Ocolului lumii în optzeci de zile.**



AMABILA mea gazdă a luat de pe raft și a deschis ciudatele pagini în care fiecare mic arab poate să citească despre aventurile lui Phileas Fogg.

— Soțul meu — a adăugat ea — nu a recitit niciodată un capitol al vreunuia dintre romanele sale. Cînd ultimele șpalturi au fost corectate, interesul său pentru ele dispare și asta cu toate că uneori s-a gîndit la un subiect și a născocit situații care figurează într-o carte timp de mai mulți ani.

— Și care sînt, domnule, metodele dumneavoastră de lucru? l-am întrebat.

Mi-a replicat, bine dispus:

— Nu pot să înțeleg cum poate fi interesat publicul de astfel de lucruri; dar am să vă inițiez în secretele bucătăriei mele literare, cu toate că nu știu dacă aș recomanda oricui altcuiva să procedeze în același mod; pentru că am gîndit întotdeauna că fiecare dintre noi lucrează în felul lui sau al ei și știe instinctiv ce metodă i se potrivește mai bine. Deci, încep prin a face o schiță a ceea ce va fi noul meu roman. Nu pornesc niciodată să scriu o carte fără să știu cum vor fi începutul, mijlocul și sfîrșitul. Pînă acum am fost totdeauna destul de norocos ca să am nu una, ci o jumătate de duzină de scheme limpezi plutind în mintea mea. Cînd mă consider pregătit pentru un subiect, e timpul să mă așez la lucru. După ce completez schița preliminară, hotărăsc planul capitolelor și apoi încep redactarea primei ciorne cu creionul, lăsînd liberă jumătate de pagină pentru corecturi și adausuri; apoi citesc totul și întăresc ceea ce am scris, de astă dată cu cerneală. Consider că adevărata muncă începe odată cu primul set de șpalturi, pentru că nu numai corectez ceva în fiecare propoziție, dar rescriu capitole întregi. Se pare că nu stăpînesc subiectul pînă nu văd cartea în șpalturi; din fericire, înțelegătorul meu editor îmi dă mînă liberă în ceea ce privește corecturile și deseori am opt sau nouă revizii. Îi invidiez, dar nu încerc să-i imit, pe cei care din momentul cînd scriu primul capitol și pînă la cuvîntul „Sfîrșit" nu simt niciodată nevoia de a schimba sau a adăuga un singur cuvînt.

— Această metodă trebuie să întîrzie mult lucrul dumneavoastră.

— Nu mi se pare. Mulțumită obișnuinței de regularitate, produc invariabil două romane pe an. Sînt de asemenea mereu în avans, de fapt, scriu acum o carte care revine anului meu de lucru 1897; cu alte cuvinte, am cinci manuscrise gata de a fi tipărite. Desigur — a adăugat el, pe gînduri — n-am realizat asta fără sacrificii. Am descoperit curînd că o muncă într-adevăr serioasă și un ritm de producție constant, regulat, sînt incompatibile cu plăcerile vieții în societate. Cînd eram mai tînăr, soția mea și cu mine locuiam la Paris și ne bucuram pe deplin de lume și de variatele ei atracții. De doisprezece ani am devenit cetățean al Amiens-ului, unde s-a născut soția mea. Aici am și cunoscut-o cu cincizeci și trei de ani în urmă[6] și încet, încet toate afecțiunile și interesele mele s-au concentrat în acest oraș. Unii dintre prietenii mei vă vor spune chiar că sînt mult mai mîndru de a fi consilier municipal al Amiens-ului decît de reputația mea literară. Nu neg că îmi face plăcere să particip la conducerea orașului.

— N-ați urmat niciodată exemplul atîtora dintre personajele dumneavoastră pentru a călători, așa cum ați fi putut-o face cu ușurință, aici, acolo și oriunde?

— Ba da; sînt un pasionat amator de călătorii și într-o vreme petreceam o mare parte a fiecărui an la bordul iahtului meu, „Saint Michel". Pot să spun că sînt credincios mării și nu pot să-mi imaginez nimic mai ideal decît viața de marinar; dar odată cu vîrsta vine o dragoste puternică de liniște și tihnă; nu mai călătoresc acum decît în imaginație — a încheiat bătrînul romancier, destul de trist.

— Cred, domnule, că laurii dramaturgului se adaugă celorlalte victorii ale dumneavoastră.

---

[6] *Jules Verne a cunoscut-o pe Honorine-Hébée du Fraysse de Viane în 1856, deci cu* **treizeci și nouă** *de ani înaintea apariției interviului.*

— Da — a răspuns el; ştiţi, noi avem în Franţa un proverb: omul sfîrşeşte totdeauna prin a se întoarce la vechea lui dragoste. Aşa cum v-am mai spus, am fost atras totdeauna de tot ceea ce are vreo legătură cu teatrul, am debutat ca dramaturg şi printre multele satisfacţii reale pe care mi le-au adus eforturile mele, nimic nu mi-a făcut mai mare plăcere decît întoarcerea pe scenă.

— Şi care dintre versiunile dramatice ale romanelor dumneavoastră a avut mai mult succes?

— **Mihail Strogov** a fost poate cea mai populară; a fost jucată în întreaga lume; apoi **Ocolul lumii în optzeci de zile** a fost foarte reuşită şi, mult mai tîrziu, **Mathias Sandorf** a fost jucată la Paris; poate vă veţi amuza aflînd că **Doctorul Ox** a constituit baza unei operete prezentate la Variétés acum şaptesprezece ani. Am fost cîndva în stare să supervizez montarea pieselor mele: acum, singurul mod de a vedea lumea teatrului este din faţa scenei în fermecătorul nostru teatru din Amiens, în desele ocazii în care cîte o bună companie provincială ne onorează oraşul cu prezenţa ei.

M-am adresat d-nei Verne:

— Presupun că soţul dumneavoastră primeşte multe scrisori de la imensa cohortă englezească a prietenilor şi cititorilor necunoscuţi.

— Da, într-adevăr — a exclamat ea, cu însufleţire; şi cereri de autografe! Aş vrea să le vedeţi. Dacă n-aş fi aici ca să-l salvez de prieteni, şi-ar cheltui cea mai mare parte a timpului scriindu-şi numele pe bucăţi de hîrtie. Cred că puţini oameni au primit scrisori mai ciudate decît cele trimise soţului meu. Cititorii îi scriu despre tot felul de lucruri: îi sugerează subiecte pentru noi romane, îi vorbesc despre necazurile lor, îi povestesc aventurile lor şi-i trimit cărţile lor.

— Şi-şi îngăduie vreodată aceşti corespondenţi necunoscuţi să pună întrebări indiscrete în legătură cu proiectele d-lui Verne?

Îndatoritor şi politicos, scriitorul a răspuns în locul ei:

— Mulţi sînt atît de amabili, încît se interesează de următoarea mea carte; dacă împărtăşiţi această curiozitate, veţi afla ceea ce n-am spus decît celor apropiaţi şi anume că următorul meu roman va fi intitulat **Insula cu elice.** El întruchipează o serie de noţiuni şi idei care s-au aflat în mintea mea timp de mulţi ani. Acţiunea se va petrece pe o insulă plutitoare creată de ingeniozitatea omului, un fel de „Great Eastern" amplificat de 10 000 de ori şi conţinînd, evident, ceea ce poate fi numit pe drept cuvînt, în acest caz, o populaţie mişcătoare. Intenţia mea este — a conchis dl. Verne — să completez, înainte ca zilele mele de muncă să se sfîrşească, o serie care trebuie să cuprindă, în forma naraţiunii, trecerea mea în revistă a suprafeţei Pămîntului şi a văzduhului; au mai rămas colţuri ale Universului în care gîndurile mele n-au pătruns încă. După cum ştiţi, am avut de-a face cu Luna, dar a mai rămas mult de realizat şi dacă sănătatea şi puterile îmi îngăduie, sper să-mi duc la bun sfîrşit îndatoririle.



MAI era o oră pînă la sosirea trenului Calais-Paris (descris odinioară atît de grăitor de Rosetti[7]) şi d-na Verne, cu graţioasa politeţe care constituie atributul atît de personal al franţuzoaicelor bine educate, m-a condus pînă la frumoasa catedrală Notre Dame D'Amiens, un poem în piatră datînd din secolul al doisprezecelea. Între zidurile sale maiestuoase, turistul englez aflat acolo întîmplător poate vedea, în fiecare duminică, pe minunatul bătrîn[8] căruia îi datorează multe ceasuri fericite ca băiat sau ca om în toată firea.

---

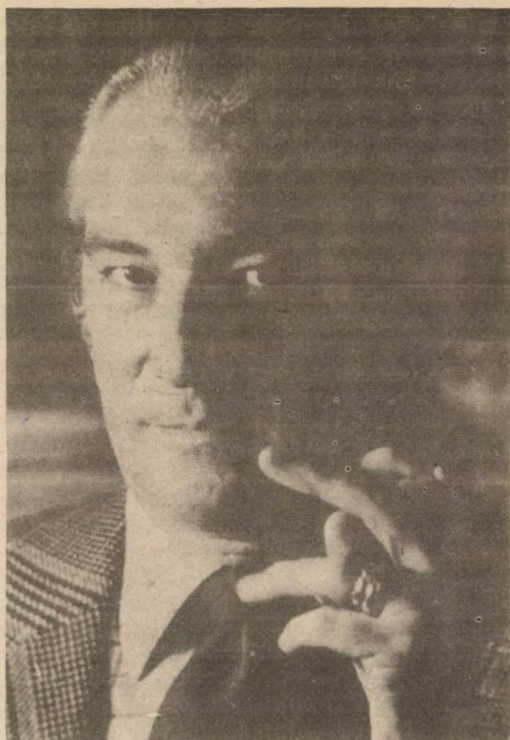
[7] *E vorba, probabil, despre pictorul şi poetul englez Dante-Gabriel Rosetti, mort în 1882.*

[8] *Această pioasă informaţie finală se datorează, probabil, Honorinei Verne, dornică să întregească imaginea respectabilă a celebrului ei soţ. Adevărul se pare că era altul. Întemeindu-se pe comentariile familiale şi pe propriile sale amintiri, nepotul scriitorului afirma: „Dacă (Jules Verne) era deist, chiar creştin, el nu mai era catolic [...]. Trăind într-o familie şi într-un mediu catolice, el n-a vrut să şocheze pe nimeni; nu lua parte la slujba religioasă, dar pretindea că s-ar fi dus la biserică la ora cinci dimineaţa!"* **(Une lettre de Jean Jules-Verne,** *„Europe", No. 595-596, Novembre-Décembre 1978).*

Traducere şi note de
ION HOBANA

JOSE LUIS DE VILALLONGA

FĂRĂ CRUŢARE



ROMA

MĂ DUC la Fregene. E nouă dimineaţă. Valurile mării stropesc uşor trunchiurile aspre ale unei păduri de brazi. O arşiţă dogoritoare, romană, necruţătoare. În aer pluteşte un miros dezgustător de sare. Pe plajă, bărci cafenii, burduhănoase, răsturnate pe o coastă.

Caut să mă refugiez de soarele ăsta incandescent în vila Giuliettei. Dar degeaba! Vila a fost înălţată cu o zi în urmă, în cîteva ore. E făcută din placaje şi-ţi arde degetele cînd pui mîna pe ea.

Giulietta[1] — cea adevărată, Masina — se duce să se răcorească în vila ei — aceea care a servit de model celei din film — la o distanţă de două sute de metri. Eu o urmez, deoarece ea m-a invitat. Ce plăcere să atingi în sfîrşit piatră adevărată, lemn adevărat, marmoră de marmoră! Ce plăcere să constaţi că Giulietta e, într-adevăr, în carne şi oase! Cel puţin pentru moment.

[1] *Actriţă italiană (n. San Giorgio di Piano-Bologna 22.II.1921), soţia renumitului regizor Federico Fellini (din 1943), interpreta unui număr impresionant de filme, dintre care:* **La strada** *(1954),* **Nopţile Cabiriei** *(1957), încununat la Festivalul de la Cannes,* **Giulietta şi spiritele** *(1965), care au făcut-o cunoscută pretutindeni în lume.*

De două zile, turnăm **Giulietta şi spiritele,** într-un univers obsedant de materie plastică. Doar arborii par adevăraţi. Şi încă! Scoarţa lor e din plăci suprapuse de plută. Cununile de caprifoi, care se caţără pe zidurile vilei, sînt şi ele artificiale. Ca şi trandafirul pe care trebuie să-l miros pe înserate, învăluit în ceaţă.

Totu-i fals în jurul meu. „Ca şi în viaţă, murmură Fellini, ca şi în viaţă..."

Această atmosferă himerică începe să mă îngrijoreze. Ce-i adevărat? Ce-i fals? Ce-a rămas real din maiestuoasa frumuseţe a Caterinei Borato? N-are cumva ochii de cristal? Şi Koscina[2] —

[2] *Actriţa italiană Silva Koscina (Zagreb, Iugoslavia, 22.VIII.1934) care a turnat în mai multe filme în Italia, Franţa şi Iugoslavia.*

■ *JOSÉ LUIS DE VILALLONGA (n. Madrid 1920), scriitor francez de origine spaniolă şi actor de cinema. Refugiat în Franţa după războiul civil, a scris, direct în limba franceză, un număr important de romane, dintre care cităm:* **Les Ramblas finissent à la mer, Allegro Barbara, L'homme de sang, Fiesta, L'homme de plaisir, Furia,** *precum şi două lucrări de memorialistică,* **Gold Gotha** *şi* **A pleines dents,** *în care evoca - pertinent - trecutul, familia sa, războiul din Spania, viaţa la Hollywood, ca şi acel „Tout Paris". A jucat, de asemenea, într-o serie de filme, profesiunea de actor de cinema fiind, cum a numit-o el, „mica mea carieră paralelă".*

care înaintează pe gazonul din fibre de sticlă întocmai ca o mînză enervată — nu-i și ea din dralon, nylon sau cărbune vegetal? Iar eu, sînt eu cu adevărat acest ciudat spaniol de origine onirică, pe care Fellini îl născocește mereu la fiecare cinci minute și pe care eu nu-l recunosc în oglinzile ce-mi înapoiează o imagine îmbrăcată din cap și pînă-n picioare în negru, tăcută și sinistră?

— Ce te frămîntă? mă întreabă Fellini.

— Nu mai știu cine sînt.

Fellini se uită încîntat la mine. Îi place nespus de mult să-i vadă pe alții neliniștiți.

— Nu te ocupa de asta. Eu știu. Acum arăți chiar mai bine decît adineauri.

Slabă consolare! Nimeni nu știe ce-i place.

Turnăm scena dansului. Nasul Giuliettei — un nas borcănat, nu italian — se strivește de al treilea buton al hainei mele. Giulietta nu-i mulțumită. Ne învîrtim în pașii foxtrotului, încet, extrem de umiliți. „Yes, sir, that's my baby", cîntă orchestra. În jurul nostru oamenii rînjesc. În viața mea nu m-am simțiti mai caraghios. Giulietta bombăne ceva, cu obrazul lipit de stomacul meu. „Ma guarda un po! Dio mio, che vergogna!"[3] Compătimitor, Piero Gherardi se apropie de Fellini și-i spune ceva la ureche. În spatele camerei, Fellini clatină din cap negativ. Nu. Găsește că așa sîntem foarte bine amîndoi. Mai facem cîțiva pași de foxtrot. E un plan lung și dificil.

Venit ca vizitator, Pier Paolo Pasolini[4] își ascunde zîmbetul sub palmă. Alt vizitator, francezul Claude Sautet, se tăvălește de rîs. Oamenii rînjesc și mai tare. Sînt lac de apă. Giulietta e gata să plîngă. Atunci, Brunello Rondi, unul din scenariști, intervine și el pe lîngă maestrul din Rimini. Giulietta profită de această intervenție, ca să protesteze pe față: „Federico!... ma che figura faccio?"[5]

[3] *În ital. Dar privește puțin! Doamne, ce rușine!*
[4] *Scriitor italian (1922–1975), poet, romancier, a regizat și cîteva filme* **(Evanghelia după Matei, Oedip rege, Teorema, Medeea, Decameronul, Poveștile din Canterbury, O mie și una de nopți.**
[5] *În ital. Federico! dar cum arăt eu?*

Federico ridică din umeri, doborît de atîta neînțelegere. Cere să se plaseze de-a lungul șinelor aparatului de filmat — e vorba de un traveling[6] de vreo cincisprezece metri — o șipcă groasă de cincisprezece centimetri. E mai bine


Amedeo Nazzari și Giulietta Masina în „Nopțile Cabiriei"

decît nimic. Giulietta exultă. Și eu. N-o să mă mai simt uriaș. N-o să fie ușor să dansez pe ea, totuși am s-o fac. Accesoristul și ajutorul lui aranjează șipca pe gazonul artificial și o fixează în cuie la fiecare capăt.

„Motor!" ordonă Fellini, cu un glas prea calm după gustul meu.

Apoi, imediat: „Muzica!"

Giulietta se urcă pe șipcă. Eu o cuprind în brațe.

„Întrerupeți!"

Și Fellini, abia reținîndu-și furia:

„Mà, Giulietta, cosa fai?"[7]

Giulietta nu înțelege. Nici eu. Nici Pasolini, nici Sautet, nici Gherardi, nici Rondi. Atunci, Fellini începe să urle:

„Giulietta, coboară imediat! Șipca n-am pus-o pentru tine. Pentru José! Haide, Joselito, urcă! Dar urcă odată, pentru numele lui Dumnezeu! Motor!

[6] *Deplasare orizontală a aparatului de filmare pe o traiectorie stabilită în prealabil.*
[7] *În ital. „Dar Giulietta, ce faci?".*



Excentricul Salvador Dali

Muzica! Dați-i drumul!"

În timpul pauzei de prînz, Federico se apropie de mine și mă întreabă:

— Cum scrii tu cuvîntul moarte?

„Cu m mare".

„Ah... și cu o oarecare... teamă?"

„Nu. Deloc. Cu prietenie".

Între noi, se așterne tăcere. Apoi, Fellini își mîngîie ușor vîrful nasului cu o mișcare înceată a indexului său drept.

„Cînd eram copil, am văzut deseori Moartea" spune el.

„A, da? Sub ce formă?"

„O femeie destul de frumoasă, de vreo patruzeci de ani, îmbrăcată în mătase roșie și dantele negre. Cu perle în jurul gîtului, cu aerul calm, resemnat, inteligent..."

Îi povestesc viziunea mea personală despre Moarte. O tînără femeie, puțin tîrfă, într-un bikini alb, plonjînd de la o mare înălțime într-o piscină rotundă, plină ochi cu șampanie spaniolă.

Fellini se înfioară, dar e încîntat.

„Înțeleg. O moarte de sadic..."

Mă părăsește în mare grabă, făcîndu-și cruce.

PARIS

A DOUA ZI, la barul cel mic al hotelului Ritz, o nouă întîlnire cu Dali.[8]

— Ce faceți, maestre, acum?

— Nu mare lucru.

— Pictați?

— Nu.

— Atunci, creați bijuterii?

— Nu.

— Pregătiți poate o nouă carte?

— Nici asta.

Interlocutorul lui — un anticar din New York, instalat de curînd la Paris — simulînd îngrijorarea:

— Dar atunci, maestre, nu cîștigați bani.

Dali ridică din umeri, dezabuzat.

— Oh, știi, banii nu mă mai interesează.

Anticarul, mieros:

— Nu vă e teamă că o să redeveniți sărac?

Dali, cu morgă, replică:

— Prrea tîrziu, prrea tîrziu!

---

[8] *Celebrul pictor, grafician și scriitor spaniol Salvador Dali, unul din reprezentanții suprarealismului.*

(Din **A pleines dents**, *Editura Stock, Paris, 1973)*

Prezentare și traducere de
PAUL B. MARIAN

Aide-memoire

Jaroslav Hașek era nemaipomenit de distrat. Într-o zi, pe cînd călătorea cu trenul, conductorul veni să controleze biletele. Hașek, în ciuda căutărilor disperate, nu reușea să-și găsească biletul. „Am să revin într-o oră" l-a avertizat funcționarul căilor ferate. Dar nici atunci biletul nu apăru. „Nu face nimic" îl liniști conductorul pe scriitorul disperat, aducîndu-și aminte că îi citise opera. „Vă cunosc bine, Svejk îmi este ca un frate. Sînt sigur că ați cumpărat bilet". „Dar trebuie să-l găsesc cu orice preț" răspunse scriitorul. „Altfel nu știu unde trebuie să cobor."

Poziție incomodă

Un tip îngîmfat și suficient ședea într-o seară în salon între Madame de Staël și Madame Récamier.

- Mă aflu între inteligență și frumusețe, debită imprudentul.

- Chiar acolo și ești, fără a atinge vreuna, veni răspunsul caustic al spiritualei Madame de Staël.

TENNESSEE WILLIAMS

MEMORII



PIESELE mele s-au născut, în cea mai mare parte, în după amiezi frumoase și luminoase, petrecute în camera mea de lucru din New York, dar și în toate celelalte dimineți și după amiezi, oriunde m-aș fi aflat, pînă și în colțișorul newyorkez, în „apartamentul victorian" (la fel ca acela din hotelul „Colón" din Barcelona); și cu toate că în diferitele mele locuințe de la Roma nu am avut niciodată sentimentul că aș putea scrie bine, există dovezi că și acolo am scris, din cînd în cînd, bine: aș aminti doar **Trandafirul tatuat** și **Primăvara romană a doamnei Stone.**

Cu toate acestea, fără îndoială cel mai bine am reușit să scriu în camera mea de lucru din Kay West, și sper că acolo mă voi întoarce anul acesta, în toamnă sau la începutul iernii, pentru a lucra la cea de a doua variantă a noii mele piese.

În anul 1959, a intervenit insuccesul piesei **Orfeu în infern** — urmașul legitim al **Luptei îngerilor,** prima mea piesă care, fiind prezentată la New York, a constituit pentru mine o lovitură zdrobitoare.

Din păcate, pe **Orfeu** nu numai că l-am rescris; pe lîngă aceasta, a fost pus în scenă într-o regie necorespunzătoare, de un bărbat simpatic, și critic remarcabil, precum a fost Harold Charman. Rolul lui Val a fost pur și simplu nepotrivit distribuit. Urma să-l joace un tînăr care, pe scenă, apărea ca un ucigaș plătit de Mafia, ceea ce nu mergea pentru Val. Pentru Filadelfia am ezitat să-mi spun vreo părere, spunîndu-i însă lui Charman că trebuie să hotărască singur.

Sărmanul tînăr m-a vizitat apoi, plîngînd, în apartamentul meu de la hotelul „Warwick". Nu era supărat pe mine, dar s-a jurat că tocmai aceasta este piesa care i-a mers direct la inimă. L-am ascultat compătimitor și, în cele din urmă, adînc emoționat, dar am rămas ferm pe poziție: „Tu nu ești făcut pentru omul

---

■ *Dramaturg american născut în 1914. Teatru: „Menajeria de sticlă" (1944); „Un tramvai numit dorință" (1947); „Vară și fum" (1948); „Trandafirul tatuat" (1950); „Pisica pe acoperișul fierbinte" (1955); „Orfeu în infern" (1957); „Dulcea pasăre a tinereții" (1959); „Noaptea iguanei" (1962); „Avertismentele micii ambarcațiuni" (1972). Nuvele: „Primăvara romana a doamnei Stone" (1950). Versuri: „În iarna orașelor"(1956).*



Paul Newman și Geraldine Page în filmul realizat de Richard Brooks după piesa lui Tenessee Williams, „Dulcea pasăre a tinereții"

acesta adevărat, băiete. Tu ai în față un mare viitor, dar, din păcate, rolul acesta nu este pentru tine."

Nu s-a supărat nici atunci cînd a înțeles că, din partea mea, nu se poate aștepta la nimic, în această privință, și, mai ales, că rolul din **Orfeu** nu-i pentru el.

După aceea, a fost angajat Cliff Robertson, iar eu îmi amintesc prima lui apariție, într-o dimineață... Și, după reprezentație, a venit la mine Robert Withehead, un gentleman al lumii teatrului. S-a apropiat de locul în care mă găseam și mi-a spus, profund mișcat: „Ah, el este, el este! Slavă domnului, el este!"

Din păcate, Bob Withehead s-a înșelat profund. Cliff Robertson n-a fost adevăratul Val.

În această piesă am înghesuit prea multe, ea a fost supraîncărcată, iar exigențele puse în fața actorilor au fost enorme. Criticii ar fi putut da acestei piese o șansă. N-au făcut-o. Dacă ne-am lua după aprecierile lor, este mai mult decît meritoriu faptul că **Orfeu** a rezistat pe scenă două sau trei luni...

AȘ vrea ca aici — dar mult mai pe scurt decît ar merita conținutul ei dramatic — să adaug date despre călătoria mea spre Bangkok, din anul 1970. M-a condus la această călătorie o neînțelegere bizară. La Bangkok voiam să mă operez de cancer la sîn, dar la nimeni altul decît la doctorul personal al regelui Tailandei.

Cu ocazia uneia dintre peregrinările mele pe Mediterana, am descoperit în partea stîngă a pieptului un nodul mic. Nu simțeam nici o durere, de aceea nu i-am acordat nici o atenție. La scurt timp după aceea, m-am arătat unui cunoscut, specialist în boli de inimă. Mi-a spus: „Cancerul de sîn la bărbați este nu numai neînchipuit de rar, dar reprezintă unul dintre lucrurile cele mai neobișnuite."

L-am asigurat că aș fi în stare să iau și otravă, numai să-mi spună adevărul. M-a sfătuit să fac plănuitul drum pînă la Bangkok și să mă operez cît mai repede...

În drumul său, vaporul „President Cleveland" ancoră în diferite porturi, printre care și Honolulu, unde am povestit unor oameni, cu ocazia unei plimbări de seară pe chei (după cîteva pahare de **mao tai**), că este posibil ca, la capătul drumului, să mă aștepte o operație de cancer la sîn.

Am fost uimit de emoția pe care a trezit-o vestea despre posibila operație printre ziariștii din Yokohama, cu prilejul unei noi escale. Îndată după ce am aruncat ancora, m-am trezit înconjurat de fotografi, reporteri și traducători. M-au orbit cu blitzurile lor, iar traducătorii strigau tot timpul:

— Este adevărat că aveți cancer la sîn, domnule Williams?

După Yokohama, am aruncat ancora la Hongkong, de unde ne-am continuat apoi drumul pînă la Bangkok. Am tras la hotelul „Orient", unde am fost cazat în apartamentul oficial, în care, înaintea mea, locuiseră Noël Coward și Somerset Maugham.

Vestea despre bănuitul cancer la sîn mă însoțea peste tot. Abia am fost cazat că m-am și trezit sunat de proprietăreasa deosebit de amabilă a hotelului, care mă anunța că sînt așteptat în restaurant de oameni din presă.

Chiar așa era. În jurul unei mese



Paul Newman, alături de Elizabeth Taylor, în filmul „Un tramvai numit dorință"



Vivien Leigh în piesa „Un tramvai numit dorință", pusă în scenă de Laurence Olivier

largi, așteptau, înfrigurați, reporteri, traducători și fotografi.

Prima întrebare pe care mi-au pus-o m-a șocat teribil.

— Este adevărat, domnule Williams, că ați venit la Bangkok pentru a muri?

Și, pentru că venisem la Bangkok pentru cu totul alte motive, am rîs din toată inima.

— Dacă aș putea alege, atunci singurul oraș în care m-aș duce pentru a muri este Roma, am răspuns. Și nu pentru că de Roma ține și Vaticanul, ci pentru că Roma a fost dintotdeauna orașul meu iubit. Le-am mai spus că am să-i informez pe scurt și o să mă țin de cuvînt.

...N-am fost prea tare surprins cînd a ieșit la iveală că eminentul chirurg nu numai că nu era chirurgul personal al regelui, dar nu făcuse niciodată cunoștință cu vreun membru al familiei regale. El își făcuse școala în Statele Unite și era simplu chirurg în armata tailandeză. Cu toate astea, mi-a fost foarte simpatic.

Operația s-a desfășurat în condiții de provizorat, dacă nu cumva chiar primitive. Griji mai mari decît presupusul cancer al sînului mi-a făcut inima! Am stat tot timpul cu sticluța cu nitroglicerină în mînă. Efectul anesteziei locale se pierduse în timpul operației. Întreaga afacere a durat cam o oră, și analiza histologică a demonstrat că fusese vorba de o ginecomastită — care se manifestă adesea ca urmare a distrugerii ficatului, consecință a consumului abuziv de alcool...

Toate astea s-au întîmplat în urmă cu cinci ani. Acum caut un nou pretext pentru a mă mai duce o dată la Bangkok. Poate că l-am și găsit — în orice caz, de data asta nu va fi vorba despre o operație.

MOARTEA, pe care ne străduim, în marea majoritate a cazurilor, să o împingem cît mai departe, este de neînlăturat, iar la urmă, cînd toate posibilitățile au fost epuizate, sîntem gata să o primim cu supunerea calmă care ne-a mai rămas. Tot ce am citit mai bun în ultima perioadă despre moarte a fost o propoziție din cartea lui Steward Alsop, **Stay of Execution.** El scria acolo: „Mu-



Marlon Brando și Jessica Tandy în filmul lui Elia Kazan, „Un tramvai numit dorință".

ribundul are nevoie de moarte așa cum un om foarte obosit are nevoie de somn."

Dar a avea nevoie de ceva nu înseamnă totuși același lucru cu a vrea să ai ceva...

Sper că, atunci cînd va veni clipa*, voi muri în patul meu, și mai sper că aceasta se va întîmpla la New Orleans, în patul dublu, cel de alamă, de care mă leagă atîtea amintiri.

Am citit că și remarcabilul om și artist care a fost Yukio Mishimo credea în reîncarnare... Nu sînt capabil să cred că după moarte poate fi altceva decît o uitare veșnică... Reprezentarea altor posibilități de viață mă umple de groază.

În felul acesta, în cele din urmă ne rămîne singură credința în copilăria noastră — ce altceva?

Da, ce altceva?

** În cele din urmă, cînd a venit clipa. T. Williams n-a murit nici de inimă, nici de cancer, ci înecat cu... dopul uneia dintre sticluțele de medicamente pentru a combate cancerul și boala de inimă de care suferea.*

Întîmplarea tragică s-a petrecut la 25 februarie 1982. (n.n.)

ACUM aștept, ce am de făcut? Bineînțeles, voi munci mai departe, cu toate acestea n-am să spun că ceea ce scriu acum este la fel de bun, la fel de plin de viață cum era în vremea cînd eram în floarea puterii, cînd capul îmi era năpădit de idei asemeni apelor dintr-un rîu repede de primăvară...

Pentru că sînt o creatură care trăiește gîndurile — de ce oare spun „creatură" și nu „om"? — voi continua, în timp ce voi aștepta, să fac ceea ce fac. Mă voi consola cu vinuri bune și cu mîncăruri bune, dar nu pînă la beție, dar nu pînă la saturație... Mă voi îngriji să-i păstrez pe vechii prieteni, care mi-au rămas prieteni...

Credeți acum că v-am povestit întîmplările vieții mele?

V-am dat doar veste despre evenimente din viața mea, atît cît m-am priceput mai bine.

Viața este alcătuită din întîmplări care trec, care ne ating nervii și organele de percepție și pe care omul, oricît s-ar strădui, nu le poate integra în propria sa evoluție.

Opera unui pictor bun vă poate apropia rezultatul unei ore de creație intensă mult mai bine. Jackson Pollock a avut capacitatea de a zugrăvi extazul, așa cum el nu poate fi exprimat prin cuvinte. Van Gogh a fost în stare să prindă clipele de frumusețe, atît de indescriptibile, cum ar fi căderea în nebunie...

Tînărul Rimbaud este singurul poet ce-mi vine acum în minte, care a dus cuvîntul atît de sus, încît a putut prinde, tulburător, sensurile clipelor incandescente ale existenței... Și mai este și Hart Crane. Cei doi poeți au aprins un foc care a ars întreaga lor viață. Și poate că noi, oamenii care scriem, vă putem intermedia cu adevărat convingător întregul adevăr al eului nostru, în limitele cărților noastre, prin faptul că ne sacrificăm noi înșine.

Și dacă lucrurile stau într-adevăr așa, neajunsurile acestei încercări de a povesti viața mea ar putea vorbi — nu s-ar cădea — în favoarea mea, și nu ar trebui să vă decepționeze prea mult pe voi, cititorii mei.

Prezentare și traducere de
NICOLAE NICOARĂ

CINEMA

● MICHELANGELO ANTONIONI — INGMAR BERGMAN — LUIS BUNUEL — CATHERINE DENEUVE — FEDERICO FELLINI — HENRI FONDA — LOUIS DE FUNES — JEAN GABIN — VITTORIO GASSMAN — SERGHEI GHERASIMOV — SACHA GUITRY — ALFRED HITCHCOCK — JOHN HUSTON — JOSEPH LOSEY — JEANNE MOREAU — POLA NEGRI — DAVID NIVEN — LAURENCE OLIVIER — SATYAJIT RAY — DIANA RIGG — ELIZABETH TAYLOR — FRANÇOIS TRUFFAUT — LIV ULLMANN — PETER USTINOV — GIAN MARIA VOLONTE — ANDRZEJ WAJDA — GEORGES WAKHEVITCH — ORSON WELLES





Anita Ekberg și Marcello Mastroianni în La dolce vita *de Federico Fellini („Palme d'or" la Festivalul de la Cannes, 1960)*



Cel dintîi film color al lui Michelangelo Antonioni: Deșertul roșu *(„Leul de aur", Veneția, 1964)*

MICHELANGELO ANTONIONI

POVESTIRILE UNUI REGIZOR

Cu volumul **Acea popicărie de lîngă Tibru** *(Quel bowling del Tevere, Editura Einaudi, 1983), Michelangelo Antonioni ni se dezvăluie ca prozator. Cartea este alcătuită din 33 de povestiri reprezentînd o îmbinare a fanteziei regizorale, cu observațiile scriitorului. Într-un interviu, Antonioni explică astfel particularitățile prozei sale.*

TITLUL cărții, prin ideea de joc pe care o conține, se referă de fapt la film. Povestirea **Spre Hotar** este chiar un vechi subiect de film. În cele mai multe cazuri însă este vorba de idei, de subiecte care nu-și puteau găsi o formă decît în paginile unei cărți. În pauzele dintre un film și altul, pauze forțate, uneori de lungă durată, caut să mă descarc. Mîzgălesc tot timpul. Umplu foaie după foaie apoi șterg tot ce am scris sau am desenat. Dacă aș fi un scriitor adevărat nu aș fi atît de nesigur. Deși mi s-a povestit că Moravia rescrie de trei, patru ori fiecare roman. Însingurarea, dificultatea de a comunica, descoperirea dragostei care unește sau desparte un bărbat și o femeie sînt teme asemănătoare în filmele și povestirile mele. A scrie este pentru mine un mod de a aprofunda o observație. **Roata,** de pildă. În timp ce elaboram această povestire mi-a venit în minte un episod petrecut pe platourile de filmare la **Zabriskie Point.** Împreună cu operatorul și pilotul elicopterului cu care realizam unele filmări de la înălțime, am trecut atunci printr-un moment de mare tensiune. O manevră greșită a provocat o avarie și asistentul meu era aproape leșinat cînd am ajuns pe pămînt. În povestirea **Roata** eroul declară la un moment dat că se simte „martorul unei drame". Era de fapt senzația pe care am încercat-o eu în elicopter. Pot spune că volumul **Acea popicărie de lîngă Tibru** conține de fapt filme, dar nu turnate, ci povestite. Uneori nucleul

---

• **MICHELANGELO ANTONIONI** *s-a născut la 29 septembrie 1912 la Ferrara. Aici își începe studiile pe care le continuă la Bologna unde obține diploma de absolvent al Facultății de Științe Economice. Publică primele eseuri în presa locală, apoi pleacă la Roma. Colaborează cu Rossellini la scenariul filmului* **Întoarcerea unui pilot.** *În 1942 pleacă în Franța unde este asistentul lui Marcel Carné. În 1943 realizează primul său documentar –* **Gente del Po** *— și, în 1950, primul lung metraj:* **Cronica d'un amore.** *Maturitatea deplină a cineastului este marcată de filmele* **Aventura, Noaptea, Eclipsa** *și* **Deșertul roșu. Blow-up,** *realizat în 1966 în Anglia, este distins cu Palme d'Or la Festivalul de la Cannes din 1967. Ultimele realizări:* **Profesiunea, reporter** *și* **Identificarea unei femei.**

unor filme pe care nu le-am realizat niciodată.

O dimineaţă şi o seară

Să încercăm să ne gîndim la un film care povesteşte două zile din viaţa unui om. Cea în care se naşte şi cea în care moare. O întîmplare al cărei preludiu pare să indice o anume cale şi al cărei epilog dezvăluie că de fapt a fost parcursă cu totul alta, foarte departe de prima, chiar şi din punct de vedere geografic. Să încercăm să ne gîndim la un film care are o dimineaţă şi o seară, dar nu şi apăsarea timpului cuprins între ele.

Tăcerea

La început un dialog scurt, în timpul căruia se clarifică o situaţie de destrămare, disimulată de ambii soţi timp de ani în şir. Acum, cînd, în sfîrşit, au început să discute, femeia vrea să meargă pînă la capăt: — Recunoaşte că totul s-a sfîrşit. Aşa totul va fi clar şi vom şti ce avem de făcut. E suficient să ştii ce vrei, nu-i aşa? Bărbatul dă din cap fără să spună nimic. Tace şi ea. Acum, cînd totul este clar, acum, cînd sînt sinceri, nu mai au nimic să-şi spună. Povestea a doi soţi care nu mai au ce să-şi spună. Să înregistrăm odată nu dialogul, ci tăcerile, cuvintele nespuse. Tăcerea ca dimensiune negativă a cuvîntului.

Au omorît pe unul

Au omorît pe unul la Ferrara, răsturnîndu-l cu maşina în apele Padului, iarna, cu ceaţa care estompează tot peisajul. Maşina a rămas toată noaptea sub apă, cu farurile aprinse. Povestea acestui om, rezumată la acest moment final, nu spune prea mult. Altceva trebuia să se întîmple în acel loc în cursul aceleiaşi nopţi, la lumina acelor faruri de sub apă. E prea sugestivă acea lumină apoasă care străbate prin ceaţă ca printr-un geam lustruit, ca să fie lăsată nefolosită. Şi apoi e ceva nou în structura unei povestiri care porneşte de la un fapt — grav, un delict — pentru a ajunge la altul care nu are nici o legătură cu primul, decît doar că se clarifică de la propria sa lumină.

Prezentare şi traducere de
VIRGINIA STĂNCESCU



Aventura *de Michelangelo Antonioni distins cu Premiul juriului la Cannes, 1960 (în imagine: Monica Vitti şi Lea Massari)*



Strigătul *(1957) lui Michelangelo Antonioni (interpreţi: Betsy Blair şi Steve Cochran)*

Monica Vitti şi Marcello Mastroianni în Noaptea *de Michelangelo Antonioni – Premiat cu „Ursul de aur" la Festivalul din Berlinul occidental, 1961*



INGMAR BERGMAN

UN GHID PENTRU CREAŢIA MEA



Ingmar Bergman împreună cu fiica sa Linn



Liv Ullman şi Gene Hackmann în filmul suedez O femeie numită nevastă *de Jan Troell*

Începutul călătoriei...

PENTRU mine „a face filme" reprezintă o necesitate naturală, o trebuinţă comparabilă cu foamea şi cu setea. Unii ajung la înfăptuirea auto-exprimării scriind cărţi, escaladînd munţi, bătîndu-şi copiii sau dansînd samba. Mie mi se întîmplă să mă exprim făcînd filme. În **Sîngele unui poet**, marele Cocteau ne prezintă alter ego-ul său înscenînd un culoar de hotel ca un coşmar şi ne face să aruncăm o privire furişă în spatele fiecărei uşi la acele auto-proiecţii halucinante care alcătuiesc „Eul" său.

Fără a avea pretenţia de a asemui personalitatea mea cu aceea a lui Cocteau, m-am gîndit să vă conduc într-un tur prin studiourile mele interioare, acolo unde se derulează invizibil filmele mele. Mă tem că această vizită vă va dezamăgi: echipamentul este răspîndit alandala prin tot locul, proprietarul fiind prea ocupat cu lucrul pentru a avea timp să facă ordine. În plus, luminaţia este destul de proastă în anumite locuri, iar pe unele dintre uşi se află inscripţia cu litere groase: „PRIVAT". În sfîrşit, ghidul are el însuşi îndoieli în legătură cu ceea ce merită să fie arătat.

Fie cum o fi, vom deschide cîteva uşi. Aceasta nu înseamnă că veţi găsi exact răspunsul la întrebările pe care vi le-aţi pus, ci poate că, în ciuda tuturor, veţi fi în măsură să asamblaţi cîteva piese din mozaicul şaradă pe care îl constituie geneza unui film.

Prima descoperire...

Dacă considerăm elementul cel mai fundamental al artei cinematografice

■ **INGMAR BERGMAN,** *regizor suedez de teatru şi film, născut la Uppsala, în 1918. Primele sale realizări în arta spectacolului datează încă din anii studenţiei, cînd îşi face o vastă şi profundă cultură teatrală, citind mai ales operele marilor autori, de la Shakespeare la Strindberg. El însuşi scriitor – a publicat nuvele, piese de teatru şi scenarii – îşi realizează primul film,* **Criză,** *în 1945. Urmează, în timp,* **Plouă peste dragostea noastră, Noaptea saltimbancilor, A şaptea pecete, Fragii sălbatici, Tăcerea, Oul de şarpe, Zgomote şi şoapte, Portret de familie, Sonata de toamnă, Fanny şi Alexander.** *Din cînd în cînd, Bergman revine la teatru, realizînd spectacole care sînt întotdeauna evenimente importante.*

banda perforată de celuloid, observăm că ea se compune din mici imagini dreptunghiulare — cincizeci și două într-un metru — separate între ele printr-o bandă neagră. Iar cînd mecanismul proiectorului prezintă aceste imagini succesive pe un ecran într-o asemenea manieră încît vedem fiecare imagine doar cu o durată de a douăzeci și patra parte dintr-o secundă, dobîndim iluzia mișcării.

După succedarea fiecărui dreptunghi, prin fața lentilelor trece apertura care ne cufundă în întuneric deplin înainte de a se restabili lumina totală pe care o aduce următorul dreptunghi al peliculei.

Cînd aveam zece ani și puneam în funcțiune prima mea lanternă magică — cu hornul ei, cu lampa ei cu petrol și cu aceleași filme care se repetau mereu —, găseam fenomenul menționat mai sus pasionant și misterios. Chiar și astăzi mă cuprinde excitația nervoasă a copilăriei cînd îmi dau seama că de



Ingrid Thulin, una dintre actrițele preferate de Ingmar Bergman (Fragii sălbatici, Voi fi mamă, Tăcerea, Zgomote și șoapte)



Premiul special al juriului la Festivalul de la Cannes, 1957: A șaptea pecete *de Ingmar Bergman*

fapt sînt un iluzionist, pentru că cinematograful există doar datorită unei imperfecțiuni a ochiului uman, incapacitatea acestuia de a percepe în mod separat imagini care se succed rapid și care în esență sînt similare.

Am calculat că dacă privesc un film care durează o oră, timp de 20 de minute mă aflu cufundat în beznă absolută. În consecință, făcînd un film mă fac vinovat de fraudă; utilizez un aparat construit pentru a trage foloase de pe urma unei imperfecțiuni fizice umane, un aparat prin intermediul căruia îmi port audiența, ca pe un pendul, de la o stare sufletească la una opusă: o fac să rîdă, să țipe de spaimă, să zîmbească, să creadă în legende, să se indigneze, să se simtă jignită, să se entuziasmeze sau să caște de plictiseală. Deci nu sînt cu nimic mai bun decît un șarlatan, nu sînt cu nimic mai bun decît un iluzionist — considerînd că publicul e conștient de înșelăciune. Mistific și am la dispoziție (pentru aceasta) aparatul cel mai prețios și cel mai uluitor de magic care a existat vreodată în mîna unui om în întreaga istorie a lumii.

O dilemă morală...

Aici există sau ar trebui să existe pentru toți care fac sau comercializează filme sursa unui conflict moral insolubil.

În ceea ce-i privește pe partenerii noștri comerciali, nu e acum momentul să evocăm erorile pe care le-au făcut



Fragii sălbatici, *una dintre capodoperele bergmaniene (distinsă cu Premiul „Ursul de aur", Berlin 1958)*

de la un an la altul. Dar ar fi util dacă un om de știință ar putea să descopere într-o zi un sistem de măsurători capabil să calculeze cantitatea de însușiri naturale, de inițiativă, talent și forță creatoare pe care a aglutinat-o industria filmului în formidabila ei mașinărie.

Pierderea echilibrului are consecințe la fel de grave pentru un cineast conștient ca și pentru un dansator pe sîrmă sau pentru un acrobat care se produce sub cupola circului, fără plasă. Pentru cineast și pentru artistul acrobat riscurile sînt aceleași: posibilitatea de a cădea și de a muri. Vă gîndiți fără îndoială că exagerez: a face un film nu este chiar atît de periculos. Și totuși rămîn la afirmația mea: riscul e același. Chiar dacă, așa cum spuneam, sîntem un fel de magicieni, nu putem să-i înșelăm pe producători, pe directorii de bancă, pe proprietarii teatrelor sau pe critici atunci cînd publicul nu se va duce să vadă un film și să plătească banii de pe urma cărora urmează să trăiască producătorii, directorii de bancă, proprietarii de teatru, criticii și magicienii.

Cînd eram mai tînăr nu-mi displăceau aceste incertitudini. Munca era pentru mine un joc pasionant, fie că rezultatele ei urmau să constituie un succes sau un insucces.

Dar jocul s-a transformat într-o luptă aprigă. Merg pe sîrmă cunoscînd integral pericolul, iar punctele de care este atașată coarda se numesc teamă și incertitudine. Fiecare creație solicită toate resursele mele de energie. Sub efectul cauzelor nu atît interioare cît exterioare și economice, creația a devenit o responsabilitate epuizantă. Eșecul, critica, indiferența publicului îmi produc astăzi răni mult mai dureroase. Rănile se vindecă greu, iar cicatricele sînt mai adînci și persistă un timp mai îndelungat.

Incertitudinea valorii

Înainte de a începe un proiect sau după ce îl începuse, Jean Anouilh avea obiceiul să se concentreze asupra unui mic joc pentru a-și alunga frica. El își spunea: „Tatăl meu este croitor. Ceea ce au creat mîinile sale îi produce o plăcere profundă. Este plăcerea și satisfacția artizanului, mîndria omului care își cunoaște meseria".

Fac și eu același lucru. Accept jocul, îl joc adeseori și reușesc să mă amăgesc pe mine și să-i amăgesc pe alții, chiar dacă acest joc are doar rolul unui sedativ ineficient: „Filmele mele sînt opere bune. Sînt pasionat, conștiincios, extrem de atent la detalii. Lucrez pentru contemporanii mei și nu pentru eternitate; mîndria mea este mîndria artizanului".

Cu toate acestea, știu bine că atunci cînd vorbesc așa, o fac pentru a mă autoînșela, iar o neliniște incontrolabilă țipă: „Ai făcut ceva care să dureze? Există un singur metru de peliculă în filmele tale care merită să treacă în posteritate, o singură replică, o singură situație care este reală și indiscutabil adevărată?"

La acestea trebuie să răspund cît se poate de sincer: „Nu știu, sper".

Arta de a te face înțeles...

Îmi pun mereu o întrebare: „Pot oare să mă exprim mai simplu, mai pur, mai concis? Va fi oricine capabil să înțeleagă ce spun acum? Va putea chiar și spiritul cel mai simplu să urmărească linia acțiunii?" Și apoi, întrebarea cea mai importantă: „Pînă la ce punct am dreptul să fac compromisuri și unde încep obligațiile mele față de mine însumi?"

Orice experiment implică cu necesitate un risc major, pentru că el înstrăinează publicul întotdeauna. Dar alienarea publicului poate duce la sterilitate, la izolarea într-un turn de fildeș.

Nimic nu este mai ușor decît să-l înfricoșezi pe spectator. El poate fi pur și simplu terifiat, pentru că majoritatea oamenilor dispun, într-o anumită zonă a ființei lor, de o spaimă totdeauna pregătită să fie adusă la suprafață. E mult

mai greu să-l faci să rîdă cu adevărat. E ușor să transpui un spectator într-o stare mai proastă decît cea în care se află; e mai greu să-l transpui într-una mai bună. Și totuși, asta este ceea ce el dorește, ori de cîte ori se duce la cinematograf.

Ce înseamnă să lucrezi la un film...

Pentru mine, turnarea unui film reprezintă zile de muncă inuman de chinuitoare, dureri de spate, ochi plini de praf, mirosuri de fard și transpirație, lumini orbitoare, o suită de tensiuni și amînări care nu se mai sfîrșesc, o luptă nesfîrșită între dorință și obligație, între proiecție și realitate, între conștiinciozitate și lene. Păstrez în minte răsăritul zorilor, nopțile fără somn, sentimentul cel mai acut al vieții, un soi de fanatism centrat în jurul acelei opere prin intermediul căreia voi deveni în cele din urmă o parte integrantă a filmului, un aparat, ridicol de mic, a cărui singură deficiență constă în faptul că cere mîncare și băutură.

Cîteodată, în mijlocul tumultului, cînd toate studiourile trepidează de atîta viață și muncă încît par a fi gata să explodeze, se întîmplă să găsesc ideea pentru următorul meu film. Vă înșelați însă dacă vă închipuiți că în acest moment activitatea unui cineast va fi cuprinsă de un soi de amețeală extatică, de o excitație incontrolabilă și de o dezordine cumplită. A turna un film înseamnă a antrena pentru marea cursă un cal greu de stăpînit; trebuie să ai o minte clară, meticulozitate, să calculezi ferm și exact. Mai adăugați la acestea o stare de spirit mereu echilibrată și o răbdare fără margini.

A turna un film înseamnă a organiza un întreg univers, dar elementele principale sînt industria, banii, producția, punctul de vedere, elaborarea și forma tipărită, un program care trebuie urmat, deși el este arareori urmat, un plan meticulos de acțiune în care factorii iraționali alcătuiesc ponderea cea mai mare. Santinela are ochii prea îngroșați de machiaj — cincisprezece mii de dolari pentru reînceperea scenei. Într-una din zile, apa de la robinet conține prea mult clor: negativele s-au stricat — începi din nou! În altă zi, moartea îți joacă festa gravă: trebuie să renunți la un actor. Reîncepi cu altul. Și mai sînt milioane de alte ghinioane care te așteaptă. Tună, transformatorul electric s-a stricat și așteptăm toți, plini de fard, în lumina pală a zilei, în timp ce orele se scurg, iar banii se scurg odată cu ele.



Trilogia bergmaniană a incomunicabilității, începută cu filmul Prin oglindă *(1961) este încheiată cu filmul* Tăcerea *(1963); în imagine, protagonistele peliculei – Ingrid Thulin și Gunnel Lindblom*

Sînt exemple stupide, alese la întîmplare. Dar ele sînt capabile să fie stupide pentru că se leagă de marea și sublima stupiditate: aceea a transformării visurilor vagi, a fracționării unei tragedii în cinci părți mici, a jocului cu fiecare din ele, apoi alăturarea tuturor acestor părți în așa fel încît să reconstituie o unitate, care va fi din nou o tragedie: aceea a fabricării sufletului actorilor, producătorilor și regizorilor.

A turna un film înseamnă toate acestea, dar mult mai multe și mai rele decît toate acestea.

Ce vreau să spun în film

Uneori sînt întrebat ce urmăresc în filmele mele, care este țelul meu. Întrebarea e dificilă și periculoasă, de aceea de regulă răspund cu o minciună sau într-un fel evaziv: „Încerc să spun adevărul despre condiția umană, adevărul așa cum îl văd". Acest răspuns îi satisface și mă întreb adeseori de ce nu observă nimeni bluful meu, întrucît răspunsul adevărat ar trebui să fie: „Simt o trebuință irezistibilă să exprim în film ceea ce, din punct de vedere absolut subiectiv, este o parte a conștiinței mele".

(Din revista „Cahiers du Cinéma", iulie 1976)

Prezentare și traducere de
GABRIELA DOLGU

LUIS BUNUEL

„ULTIMUL SUSPIN"



MEXIC

CA regulă generală, regulă care a cunoscut excepţii fericite, un actor mexican nu va face niciodată pe scenă ceva care nu face şi-n viaţă.

Cînd turnam **El Bruto,** în 1954, Pedro Armendariz, care trăgea din timp în timp cu pistolul chiar în studio, refuzase cu vehemenţă să poarte cămăşi cu mîneci scurte.

În timp ce era urmărit în film de măcelarii de la abatoare, întîlneşte o tînără orfană, îi astupă gura cu mîna, împiedecînd-o să strige, apoi, cînd urmăritorii se îndepărtează (avea un cuţit înfipt în spate), trebuia să-i spună:

— **Arrancame eso que llevo ahi detras** (smulge-mi-l din spate).

În tipul repetiţiilor, l-am auzit enervîndu-se şi strigînd: **Yo no digo detras!** („Eu nu spun spate!") Se temea că numai cuvîntul spate ar fi fatal reputaţiei sale. Cuvîntul a fost scos fără nici o problemă.

Viaţa criminală a lui Archibald Cruz, realizat în 1955, se inspira la origini din romanul, din singurul roman, cred, al dramaturgului mexican Rodolfo Usigli.

Filmul s-a bucurat de succes, oriunde a fost prezentat. Pentru mine a rămas legat de amintirea unei drame ciudate. Într-una din scenele filmului, Ernesto Alonso, actorul principal, ardea într-un cuptor de ceramist un manechin făcut aidoma după actriţa Myroslava. La puţin timp după încheierea filmărilor, Myroslava s-a sinucis, nefericită în amor şi, după voinţa ei, a fost incinerată.

ÎN 1955 şi 1956, reluînd contactul cu Europa, am turnat două filme în franţuzeşte, unul în Corsica, **Asta se numeşte Aurora,** celălalt în Mexic, **Moartea în această grădină.**

N-am revăzut niciodată **Asta se numeşte Aurora,** inspirat dintr-un roman de Emmanuel Roblès, dar filmul mi-a plăcut mult. Claude Jager, cu care m-am împrietenit şi a jucat apoi multe rolişoare în alte filme, a fost producătorul. Marcel Camus era primul meu asistent, flancat de un tînăr înalt, cu picioare lungi, care mergea totdeauna foarte încet şi se numea Jacques De-

■ *Născut la Calanda în 1900 (m. 1983)* **LUIS BUNUEL** *a debutat în cinematografie în Franţa ca asistent al lui Jean Epstein, în anii 1925–1927. A aparţinut o vreme mişcării suprarealiste, fiind bun prieten cu Salvador Dali, marele pictor spaniol, împreună cu care a realizat două filme:* **Cîinele andaluz** *(1928) şi* **Epoca de aur** *(1930). După un documentar care este de fapt un teribil rechizitoriu asupra mizeriei din Spania (1932) şi după o pauză în creaţie de peste doisprezece ani, urmează o operă din care sînt de reţinut mai ales* **Los Olivados** *(1950),* **El** *(1951),* **Aventurile lui Robinson Crusoe** *(1954),* **Nazarin** *(1960),* **Viridiana** *(1961),* **Belle de Jour** *(1967).*

ray. Cu prilejul acestui film i-am întîlnit pe Georges Marchal și Julien Bertheau, care vor mai colabora cu mine. Lucia Bose era în vremea aceea logodită cu toreadorul Miguel Dominguin, care îmi telefona fără încetare înainte de a începe turnarea, întrebîndu-mă: „Ei? Cine este junele prim? Georges Marchal? Ce fel de tip este?"

Am lucrat la scenariu cu Jean Ferry, un prieten dintre suprarealiști. Un incident caracteristic ne-a îndepărtat. Scrisese, așa cum o numea, „o minunată scenă de dragoste" (în realitate, trei pagini, cu un dialog destul de prost) și eu o tăiasem aproape în întregime. În locul scenei, Georges Marchal venea, se așeza obosit, își scotea șosetele, în timp ce Lucia Bose îi aducea supa și-i oferea în dar o broscuță. Claude Jager (care e elvețian) m-a ajutat să scriu replicile de care aveam nevoie, iar Jean Ferry, nemulțumit, i-a scris producătorului, plîngîndu-se de șosete, de supă, de broască, adăugînd despre replicile noastre: „poate că sînt în belgiană sau în elvețiană, în nici un caz nu sînt în franțuzește". A vrut să-și retragă numele de pe generic, dar producătorul a refuzat.

Eu continui să susțin că scena este mai bună așa, cu supa și cu broasca...

Am avut și unele neplăceri cu familia lui Paul Claudel. În film se vedeau operele sale puse pe biroul comisarului de poliție, alături de o pereche de cătușe. Fiica lui Claudel mi-a scris o scrisoare care nu m-a mirat: obișnuitele insulte.

La **Moartea în această grădină,** îmi amintesc de dramaticele probleme ale scenariului. A fost îngrozitor. Nu reușeam să le rezolv. Adesea mă sculam pe la două noaptea, pentru a scrie scenele pe care, în zori, le dădeam lui Gabriel Arout, ca să-mi corecteze franceza. Ziua, scenele trebuiau filmate. Raymond Queneau a venit pentru cincisprezece zile în Mexic, spre a încerca — în zadar — să mă scoată din încurcătură. Îmi amintesc de umorul său și de delicatețea sa. Nu spunea niciodată: „Nu-mi place asta, nu e bine", își începea frazele cu: „Mă întreb dacă..." A fost autorul unei găselnițe ingenioase. Simone Signoret, în film femeie de moravuri ușoare dintr-o așezare minieră în care avuseseră loc tulburări, se ducea la băcănie. Cumpăra sardele, ace și alte produse necesare, apoi cerea un săpun. În acel moment, răsunau trompetele soldaților veniți pentru a restabili liniștea. Ea își schimba planul, cerînd cinci săpunuri, și nimic mai mult.

Din păcate, nu mai știu din ce pricini, această scurtă scenă a lui Queneau n-a mai putut figura în film.



În 1924, îmbrăcînd veșmintele „Ordinul de Toledo" (de la stînga): Salvator Dalı, Maria Luiza Gonzales, Luis Bunuel – pozînd ca preot –, cu Juan Vinces, Hinojosa și Moreno Villa (așezat)



Viridiana *(1961), una dintre capodoperele lui Bunuel (ce are ca protagoniști pe Silvia Pinal, Francisco Rabal și Fernando Rey)*

Cred că Simone Signoret n-avea nici un chef să joace în **Moartea în această grădină,** preferînd să rămînă la Roma cu Yves Montand. Trebuind să treacă prin New York pentru a ajunge în Mexic, și-a strecurat cu ostentație în pașaport documente compromițătoare, sperînd să fie oprită de autoritățile americane — a fost lăsată să treacă fără nici o dificultate.

Dovedindu-se turbulentă în timpul filmărilor, distrăgîndu-i pe ceilalţi actori, într-o zi am cerut şefului maşinist să măsoare o distanţă de o sută de metri pornind de la cameră, iar la această distanţă să aşeze scaunele actorilor francezi.

În schimb, tot datorită **Morţii în această grădină,** l-am întîlnit pe Michel Piccoli, care a devenit unul din prietenii mei buni. Am făcut cinci sau şase filme împreună. Îmi plac umorul, generozitatea sa ascunsă, grăuntele de nebunie şi respectul pe care nu mi-l mărturiseşte niciodată.

SPANIA—MEXIC—FRANŢA

„Viridiana"

Pe vaporul care mă ducea spre Mexic, după Madrid, am primit o telegramă de la Figueroa, propunîndu-mi nu ştiu ce poveste din junglă. Am refuzat. Alatriste îmi lăsa deplină libertate — libertate care nu s-a dezminţit niciodată; am ales un subiect original, povestea unei femei care se numea Viridiana, în amintirea unei sfinte mai puţin cunoscute, de care mi se vorbise de mult, la colegiul din Saragosa.

Prietenul meu Julio Alejandro m-a ajutat să dezvolt o veche reverie erotică, pe care am povestit-o, în care abuzam de regina Spaniei datorită unui narcotic. A doua poveste s-a grefat pe asta. Cînd scenariul a fost gata, Alatriste mi-a spus:

— Îl vom filma în Spania.

Se crea o problemă. Nu acceptam să lucrez decît cu societatea producătoare a lui Bardem. După ce hotărîrea mea a fost cunoscută, s-au ivit proteste vehemente în Mexic, printre emigranţii republicani. O dată în plus, m-au atacat şi m-au insultat, atacurile venind acum de la cei din rîndurile cărora făceam parte.

Unii prieteni m-au apărat, s-a iscat o polemică pe tema: Are drept Bunuel să meargă, pentru a filma, în Spania? Nu este o trădare? Îmi amintesc o caricatură a lui Isaac, care a apărut puţin mai tîrziu. În primul desen, Franco mă aştepta pe pămîntul spaniol. Eu soseam din America, aducînd bobinele cu **Viridiana,** şi voci revoltate strigau: Trădător! Vîndut! În al doilea desen, vocile continuau să urle, în timp ce Franco mă primea amabil, iar eu îi dădeam bobinele — care în al treilea desen îi explodau în faţă.

Filmul a fost turnat la Madrid, în studio, şi într-o foarte frumoasă proprietate din afara oraşului. Studioul şi casa au dispărut. Dispuneam de un buget normal, de actori excelenţi, de şapte-opt săptămîni de filmare. Îl regăsisem pe Francesco Rabal şi pentru prima oară am lucrat cu Fernando Rey şi Silvia Pinal. Pe unii actori mai în vîrstă, cu roluri mici, îi cunoşteam de pe vremea lui **Don Quintin** şi a celorlalte filme pe care le făcusem în anii treizeci. Păstrez o amintire deosebită a omului extravagant care îl interpreta pe lepros, jumătate haimana, jumătate nebun. Era în afara oricărei îndrumări regizorale şi totuşi în film a fost minunat. După un oarecare timp, se afla la Burgos, pe o bancă. Doi turişti francezi care văzuseră filmul au trecut pe acolo. L-au recunoscut şi l-au felicitat. El şi-a strîns zdrenţele, şi-a aruncat bocceaua pe umăr şi a pornit-o pe jos spunînd: „Mă duc la Paris! Acolo sînt cunoscut!" A murit pe drum.

*

PRIMA oară cînd a văzut filmul, Gustavo Alatriste a rămas cam descumpănit şi n-a făcut nici un comentariu. A revăzut filmul la Paris, apoi, de două ori, la Cannes şi, în sfîrşit, în Mexic. La sfîrşitul ultimei proiecţii, a cincea sau a şasea, s-a repezit la mine şi mi-a spus, pe deplin mulţumit:

— Luis, asta e, e formidabil, am înţeles tot!

La rîndul meu, am rămas perplex. Filmul mi se părea că narează o poveste foarte simplă. Ce era atît de greu de înţeles?

Vittorio de Sica a văzut filmul în Mexic şi a ieşit îngrozit, chinuit. A plecat într-un taxi, împreună cu nevasta mea, să bea ceva. Pe drum a întrebat-o dacă eram într-adevăr atît de monstruos şi dacă în intimitate se întîmpla s-o bat. Ea i-a răspuns:

— Dacă trebuie să omoare un păianjen mă cheamă pe mine.

La Paris, lîngă hotelul meu, am văzut afişul unuia din filmele mele, cu sloganul: „Cel mai crud director de scenă

din lume!". O prostie care m-a întristat nespus.

„Îngerul exterminator"

Am regretat uneori filmarea **Îngerului exterminator** în Mexic. Mi-l imaginasem mai ales la Paris sau la Londra, cu actori europeni, cu un anumit lux al îmbrăcămintii și accesoriilor. În Mexic, cu toată splendoarea casei, cu toate eforturile mele de a găsi actori a căror înfățișare să nu evoce Mexicul, am suferit și de o oarecare sărăcie, calitatea șervetelor de masă era deplorabilă, spre exemplu. N-am putut filma decît unul. El aparținea macheuzei, care ni l-a împrumutat.

Scenariul original, ca și cel al **Viridianei,** înfățișa un grup de oameni care, într-o seară, după o reprezentație teatală, s-au dus să supeze la unul dintre ei. După masă, au trecut în salon și, dintr-un motiv inexplicabil, n-au mai putut ieși de acolo. La început filmul s-a numit **Naufragiații de pe strada Providenței.** Cu un an înainte, la Madrid, José Bergamin îmi vorbise de o piesă pe care voia să o intituleze **Îngerul exterminator.** Am găsit titlul magnific și i-am spus:

— Dacă îl văd pe un afiș, intru imediat în sală.

I-am scris din Mexic, întrebîndu-l noutăți despre piesă — și despre titlu. Mi-a răspuns că n-a scris piesa, iar titlul nu-i aparține, se găsește în **Apocalips.** Îl puteam folosi fără nici o problemă. Am făcut-o mulțumindu-i.

*

TOTDEAUNA m-am simțit atras în viață, ca și în filme, de lucruri care se repetă. Nu știu de ce, nu caut să explic. Se pot număra vreo zece repetări în **Îngerul exterminator.** Există, spre exemplu, doi oameni care fac cunoștință, își strîng mîinile, spunînd: „Încîntat". O clipă mai tîrziu se reîntîlnesc și se prezintă din nou, parcă nu s-ar fi cunoscut. Abia a treia oară se salută ca doi vechi prieteni, cu căldură.

În două reprize, din unghiuri diferite, se văd invitații intrînd în hol, stăpînul casei chemîndu-l pe majordom. Cînd filmul a fost montat, Figueroa, operatorul șef, m-a luat deoparte:



Luis Buñuel în 1977, în timpul filmării la Acest obscur obiect al dorinței

— Luis, este ceva foarte grav.

— Ce?

— Planul intrării în casă e montat de două ori.

Cum a putut să gîndească, o secundă, el, care a filmat cu mine cele două planuri, că o eroare atît de mare ar fi putut scăpa monteurului sau mie?

*

Îngerul exterminator este unul dintre rarele filme pe care le-am revăzut. De fiecare dată regret neîmplinirile de care am vorbit și timpul prea scurt al filmării. Văd acolo un grup de oameni care nu pot face ceea ce ar dori: să iasă dintr-o cameră. Imposibilitate inexplicabilă de a-și satisface o dorință foarte simplă. Asemenea stări se găsesc des în filmele mele. În **Vîrsta de aur,** un cuplu vrea să se unească fără să reușească. În **Acest obscur obiect al dorinței,** este vorba de dorința sexuală a unui bărbat care, îmbătrînind, nu și-o satisface niciodată. **Archibal de la Cruz** încearcă în zadar să omoare. Personajele din **Farmecul discret al burgheziei** vor cu orice preț să cineze împreună și nu reușesc. Poate s-ar mai găsi și alte exemple.



La Madrid, în 1924, Federico Garcia Lorca (stînga) și Luis Buñuel



Luis Buñuel și Carlos Saura, în 1961

ÎN 1963, producătorul francez Serge Silberman, care dorea să mă vadă, a închiriat un apartament la Torre de Madrid, apoi a întrebat de adresa mea. Eu ocupam apartamentul din fața celui pe care îl închiriase. A sunat la ușă, am băut împreună o sticlă de whisky și, în ziua aceea, s-a născut o înțelegere care nu s-a stricat niciodată.

Mi-a propus un film și am căzut de acord pentru o adaptare după **Jurnalul unei cameriste** de Octave Mirbeau, carte pe care o știam de mult. Din diverse motive, am căutat să deplasez acțiunea în timp, să o apropii de noi, să o situez către sfîrșitul anilor douăzeci, epocă pe care am cunoscut-o bine. Asta mi-a permis, amintindu-mi de **Vîrsta de aur,** să strig la final: „Trăiască Chiappe!" manifestanților de extremă dreaptă.

Trebuie să-i mulțumesc lui Louis Malle, fiindcă mi-a atras atenția asupra mersului lui Jeanne Moreau în **Ascensor pentru eșafod.** Am fost sensibil totdeauna la mersul și la privirea femeilor. În **Jurnalul unei cameriste,** la scena ghetelor, mi-a făcut o mare plăcere punînd-o să meargă și filmînd. Cînd mergea, piciorul îi tremura ușor pe toc, neliniștitoare instabilitate. Admirabilă actriță, mă mulțumeam s-o urmăresc, corectînd-o rar. M-a învățat despre personaj lucruri pe care nu le bănuiam.

Cu acest film, care s-a turnat la Paris și în apropiere de Milly-la-Forat, în toamna lui 1963, am descoperit colaboratori francezi de care nu m-am mai despărțit: Pierre Lary, prim-asistent, Suzanne Durrenberg, excelentă secretară, și scenaristul Jean-Claude Carrière, care joacă rolul preotului. Păstrez amintirea unei filmări calme, bine organizate, prietenești. Tot atunci am întîlnit-o pe actrița Muni, personaj singular, ducînd o viață foarte personală, care a devenit, într-un fel, mascota mea. Juca rolul celei mai nefericite servitoare, care îl întreba pe țîrcovnicul fascist (un schimb de replici care îmi place):

— De ce vorbiți mereu de omorîrea evreilor?

— Nu ești patrioată? întreba țîrcovnicul.

— Ba da.

— Și atunci?

DUPĂ asta, am realizat **Simon din Deșert,** ultimul meu film mexican, apoi Silberman, împreună cu asociatul său Saffra, mi-au propus un alt film. Am ales **Călugărul,** de Monk Lewis, unul dintre cele mai frumoase romane negre englezești. Suprarealiștii iubeau această carte, a cărei traducere aparținea lui Antonin Artaud. De mai multe ori, mi-a venit ideea unei adaptări. Vorbisem, cu cîțiva ani înainte, cu Gérard Philipe, despre romanul atît de bun al lui Jean Giono, **Husarul de pe acoperiș** (veche atracție pentru epidemii, pentru toate ciumele). S-a întîmplat ca Gérard Philipe, care îmi asculta distrat propunerile, să prefere un film mai politic.

S-a hotărît pentru **La Fièvre monte à El Paso,** un subiect demn și un film bine făcut, cred, despre care nu am prea multe de spus.

„Frumoasa de zi"

Călugărul a fost părăsit (Ado Kyrou îl va turna peste cîțiva ani) și, în 1966, am acceptat propunerea fraților Hakim de a adapta **Frumoasa de zi** de Joseph Kessel. Romanul mi se părea destul de melodramatic, dar bine construit. Oferea, în schimb, posibilitatea introducerii în imagini a unor reverii zilnice ale Severinei, personajul principal, intepretat de Catherine Deneuve [...]

De la acest film am rămas cu un regret. Voiam să turnez prima scenă în restaurantul Gării Lyon la Paris, dar patronul a refuzat net. Chiar și azi, mulți parizieni ignoră existența acestui loc, pentru mine unul din cele mai frumoase din lume. Către 1900, chiar în gară, la primul etaj, pictori, sculptori și decoratori au realizat o sală în onoarea trenului și a gărilor către care ne duce. Cînd mă aflu la Paris, merg destul de des acolo, cîteodată singur. Dejunez totdeauna în același loc, alături de linii. În **Frumoasa de zi** l-am regăsit pe Paco Rabal, după **Nazarin** și **Viridiana.** Îmi place actorul și iubesc omul, care îmi spune „unchiule" — iar eu lui „nepoate". Nu am nici un fel de tehnică specială în lucrul cu actorii. Totul depinde de calitatea lor, de ce îmi propun sau de eforturile pe care le depun ca să-i îndrum, dacă sînt prost aleși. În orice caz, îndrumarea actorilor depinde întotdeauna de viziunea personală a directorului de scenă, de ceea ce simte, chiar dacă nu poate explica oricînd [...]

Turnat în studiourile de la Saint-Maurice (astăzi dispărute, cuvînt ce revine în această carte ca un refren) — pe platoul de alături Louis Malle realiza **Hoţul,** unde fiul meu lucra ca asistent — **Frumoasa de zi** a fost poate cel mai mare succes comercial al vieții mele, succes pe care îl atribui mai ales prostituatelor din film decît muncii mele.

Începînd cu **Jurnalul unei cameriste,** viața mea se confundă practic cu filmele pe care le-am realizat. Pentru asta accelerez ritmul acestei povestiri, care devine monotonă. N-am avut probleme grave de lucru, iar viața mea este organizată simplu: stabilit în Mexic, veneam în fiecare an să petrec cîteva luni în Spania sau în Franța, pentru scrierea scenariului sau pentru filmare. Credincios obiceiurilor mele, merg la aceleași hoteluri, frecventez aceleași cafenele, cele care au rămas din timpurile vechi.

Pentru toate filmele europene, am avut condiții de turnare mai confortabile decît cele cu care eram obișnuit în Mexic. S-a scris mult despre aceste filme. Nu voi spune decît un cuvînt, în fugă, ca memorizare.



Buñuel explicîndu-i actriței Delphine Seyrig Farmecul discret al burgheziei *(film încununat cu Premiul „Oscar" 1973)*

„Tristana"

Cu toate că romanul, roman epistolar, nu este dintre cele mai bune ale lui Galdós, am fost de multă vreme atras de personajul Don Lope. Mă incita mutarea acțiunii de la Madrid la Toledo, aducînd astfel un omagiu orașului mult iubit.

Am dorit, la început, să joace Silvia Pinal și Ernesto Alonso. Mai tîrziu, mă gîndeam să-l încep cu un alt producător, în Spania. Mă gîndeam la Fernando Rey, excelent în **Viridiana,** și la o tînără actriță italiană care îmi plăcea foarte mult, Stefania Sandrelli. Scandalul **Viridianei** a interzis proiectul.

Interdicția a fost ridicată în 1969 și am dat acordul producătorilor Eduardo Ducay și Gurruchaga.

Cu toate că nu părea să aparțină universului lui Galdós, am lucrat cu Catherine Deneuve, care îmi scrisese de multe ori, vorbindu-mi despre rol. Fil-

mările au fost numai la Toledo — oraş cu deosebite rezonanţe pentru mine, amintindu-mi anii douăzeci — şi într-un studio în care decoratorul Alarcon a reconstituit cu exactitate o cafenea din Zocodover.

Ca şi în **Nazarin** (îl găsesc magnific pe Fernando Rey în acest rol), personajul principal rămîne fidel modelului romanesc al lui Galdós. Am adus însă modificări substanţiale climatului şi structurii operei, situînd-o, ca şi **Jurnalul unei cameriste,** într-o epocă pe care am cunoscut-o, în care începuse să se simtă o mişcare socială.

Există în **Tristana,** cu ajutorul lui Julio Alejandro, multe lucruri la care am ţinut toată viaţa, asemeni clopotniţei din Toledo şi statuii mortuare a cardinalului Tavera, asupra căreia Tristana se va apleca. Nevăzînd niciodată filmul, astăzi îmi este greu să vorbesc despre el; îmi amintesc însă că mi-a plăcut a doua parte, de la întoarcerea tinerei femei, după ce i se tăiase piciorul. Aud pasul ei pe culoar, zgomotul cîrjelor şi conversaţia înfrigurată a preoţilor în jurul ceştilor cu ciocolată.

Nu pot să-mi amintesc de filmare fără să nu mă gîndesc la o farsă pe care i-am făcut-o lui Fernando Rey. Prieten foarte bun, mă va ierta că o povestesc. Ca mulţi actori, Fernando era mîndru de popularitatea sa. Îi plăcea, e normal, să fie recunoscut pe stradă, să se întoarcă lumea cînd trecea.

Într-o zi, i-am spus directorului de producţie să ia legătura cu elevii unei clase a colegiului, ca atunci cînd vor găsi un moment în care eram împreună cu Fernando Rey, să vină să-mi solicite numai mie un autograf. Aşa s-a întîmplat.

Eram aşezaţi unul lîngă altul, Fernando şi cu mine, pe terasa unei cafenele. Apare un tînăr care îmi cere un autograf. I-l dau cu plăcere şi pleacă fără să arunce nici măcar o privire spre Fernando, cel de alături. Nu s-a îndepărtat bine, că apare un al doilea licean care face exact acelaşi lucru. La al treilea, Fernando izbucneşte în rîs. Pricepuse farsa, dintr-un motiv foarte simplu: să mi se solicite mie un autograf, ignorîndu-l pe el, i se părea absolut imposibil. Avea dreptate.

„Farmecul discret al burgheziei"

După **Tristana,** care din păcate a fost prezentat în Franţa dublat, am revenit la Silberman pentru a nu-l mai părăsi. Am regăsit Parisul şi cartierul meu, Montparnasse, Hotelul **l'Aiglon,** ferestrele mele dînd spre cimitir, prînzurile, luate devreme, la **Coupole,** la **Palette** sau la **La Closerie de Lilas,** plimbările mele zilnice, serile mele solitare, cînd, în majoritatea timpului de filmare, fac puţină bucătărie. Fiul meu, Jean-Louis, locuieşte la Paris cu familia. Adesea lucrează cu mine.

Am spus, referindu-mă la **Îngerul exterminator,** cît mă atrag acţiunile şi vorbele care se repetă. Căutam un pretext să se repete o acţiune, cînd Silberman ne-a povestit ce i s-a întîmplat. Invitase oaspeţi acasă la cină, într-o marţi, uitînd să-i spună nevestei sale şi uitînd, de asemeni, că este solicitat la o masă în oraş, în aceeaşi zi. Invitaţii au sosit către ora nouă, încărcaţi de flori. Silberman nu era acasă. I-au găsit nevasta în ţinută de interior, neştiind nimic; cinase şi se pregătea de culcare.

Scena a devenit prima în **Farmecul discret al burgheziei.** Nu trebuia decît să continuăm, să imaginăm diverse situaţii în care, fără a brutaliza asemănarea, un grup de prieteni caută să cineze împreună şi nu reuşesc.

Munca a durat mult. Am scris cinci versiuni diferite ale scenariului. Trebuia găsit un echilibru just între realitatea situaţiei — care trebuia să fie logică şi obişnuită — şi acumularea obstacolelor neaşteptate, care nu trebuiau să pară bizare şi extravagante. Visul mi-a venit într-ajutor, chiar visul în vis. Am fost foarte încîntat că în acest film am putut să dau reţeta mea de Dry—Martini.

Excelente amintiri din timpul filmării: cum era vorba destul de des despre mîncare, actorii — în special Stephane Audran — ne aduceau pe platou cele necesare restaurării şi dezalterării. Către orele cinci, aveam o pauză în care dispăream pentru zece minute.

Începînd cu **Farmecul discret...,** turnat în 1972 la Paris, am căpătat obiceiul de a lucra cu instalaţie video. Cu vîrsta, nu mai am aceeaşi sprinteneală pentru a regla repetiţiile cu camera. Mă aşez, deci, în faţa unui post-martor,

care îmi dă exact aceeași imagine cu cea a cameramanului, și corectez cadrul și locurile actorilor din fotoliul meu. Această tehnică m-a scutit de oboseală și de mult timp pierdut.

*

Lucrînd la scenariu, nu m-am gîndit niciodată la burghezie. În ultima seară, — eram la paradorul din Toledo, chiar în ziua morții lui De Gaulle — cînd ne-am hotărît să găsim un titlu. Cel la care mă gîndisem era prea complicat. Un altul mai simplu: **Farmecul burgheziei.** Carrière mi-a atras atenția că lipsește un adjectiv și, dintre mii, a fost ales **discret.** Ni s-a părut că, stabilind titlul **Farmecul discret al burgheziei,** filmul căpăta o altă formă și aproape un alt conținut. Îl priveam altfel.

Un an mai tîrziu, cînd filmul a fost **nominated,** adică selecționat pentru Oscar la Hollywood, iar noi lucram la proiectul următor, patru ziariști mexicani pe care îi cunoșteam ne-au luat urma venind să dejuneze la **El Paular.** În timpul prînzului, mi-au pus întrebări, au luat note. Bineînțeles că nu s-au abținut să mă întrebe:

— Don Luis, credeți că veți lua Oscar-ul?

— Da, sînt convins, le-am răspuns cu seriozitate. Americanii au defecte, dar sînt oameni de cuvînt.

Mexicanii nu au observat maliția. Patru zile mai tîrziu, ziarele mexicane anunțau că am cumpărat Oscar-ul, cu douăzeci și cinci de mii de dolari. Scandal la Los Angeles, telex peste telex. Silberman ajunge la Paris foarte plictisit și mă întreabă ce m-a apucat. I-am răspuns că am făcut o glumă inocentă.

Apoi lucrurile s-au calmat. Au trecut trei săptămîni, filmul a obținut premiul Oscar, ceea ce mi-a permis să repet celor din jur:

— Americanii au defecte, dar sînt oameni cinstiți.

„Acest obscur obiect al dorinței"

După **Fantoma libertății,** turnat în 1974 (aveam deci șaptezeci și patru de ani), gîndeam să mă retrag definitiv. A fost nevoie de încăpățînarea prietenilor



Buñuel, îndrumîndu-i pe Catherine Deneuve și pe Franco Nero, în timpul filmărilor la Tristana *(1970)*

mei, și în special a lui Silberman, ca să mă reapuc de lucru.

Am revenit la proiectul mai vechi, adaptarea romanului **Femeia și Paiața** de Pierre Louÿs, și l-am turnat în 1977, cu Fernando Rey și cu două actrițe interpretînd același rol: Angela Molina și Carole Boquet. Mulți spectatori n-au remarcat că sînt două.

Pornind de la o expresie a lui Pierre Louÿs — „pal obiect al dorinței" — filmul s-a numit **Acest obscur obiect al dorinței.** Mi s-a părut că scenariul era destul de bine construit, fiecare scenă avînd un început, o dezvoltare și o încheiere. Destul de fidel cărții, filmul are totuși un oarecare număr de interpolări care schimbă complet tonul. Ultima scenă — în care o mînă de femeie prinde cu grijă o ruptură pe o mantie de dantelă însîngerată (este ultimul plan pe care l-am filmat) — mă impresionează fără să pot spune de ce, rămînînd pentru totdeauna misterioasă, înainte de explozia finală.

Am dorit, în decursul acestui film care povestește, mult timp după **Vîrsta de aur,** istoria posesiunii imposibile a unui corp de femeie, să creez o atmosferă de atentate, de insecuritate, aceea pe care o știm cu toții, mai oriunde am trăi în lume. La 16 octombrie 1977, o bombă a explodat în Ridgetheatre din San Francisco, unde rula filmul. Patru bombe au fost furate, iar pe pereți apăreau inscripții injurioase de felul: „De data asta ai mers prea departe". Una din inscripții era semnată **Mickey Mouse.** Anumite indicii mi-au permis să cred că atentatul fusese comis de un grup de invertiți organizați. În general, acestui tip de oameni nu le-a plăcut filmul. Nu am înțeles niciodată rațiunea.

Prezentare și traducere de
ANDRIANA FIANU

CATHERINE DENEUVE:

MESERIA ŞI VIAŢA DE ACTOR



Fidelă legendei sale, blondă, îngrijită şi distantă, actriţa acceptase să dea interviul, dar era în defensivă la început. Apoi, vedeta cea mai misterioasă a filmului francez s-a apucat să vorbească despre de toate: despre frumuseţe şi trac, despre timpul care trece, despre adolescenţă, agresivitatea şi iubirea publicului, despre politică şi despre viaţă. Interlocutorul ei, ziaristul ***Jean-François Josselin****, nu-şi credea urechilor. Gheaţa fusese spartă...*

— Recent, o revistă a publicat un sondaj din care reieşea că majoritatea francezilor vă consideră drept „o parteneră ideală pentru o aventură amoroasă", şi asta înaintea unor Raquel Welch, Claudia Cardinale, Caroline de Monaco sau Brigitte Bardot. Ce reacţie trezeşte în dv. un asemenea gen de informaţie?

— Tot e mai bine decît o pereche de palme.

— Dar e plăcut? Exasperant?

— Exasperant nu e, de ce să mint!? Agreabil?... Să zicem că nu e dezagreabil. Şi apoi, dacă te gîndeşti că ai fost clasată a noua, ar fi fost într-adevăr neplăcut, supărător chiar. Te-ai putea întreba atunci: cu ce drept s-au folosit de numele tău? Dar dacă eşti prima sau a doua, îţi spui: nu-i chiar atît de rău să te afli în fruntea listei şi nu la sfîrşitul ei... Şi, ca să închei, să zicem că este ca un compliment: face plăcere pe moment şi gata. Dar să ştiţi, mai ales, că pentru mine asemenea sondaje n-au nici o valoare. Îmi iubesc publicul, dar nu vreau să-i datorez nimic; deoarece publicul, ce să mai vorbim...

— Vă e teamă să nu-i cădeţi pradă?

— Din moment ce le placi oamenilor, le aparţii oarecum. Îmi amintesc că am plăcut întotdeauna, că am auzit lucruri agreabile şi că pe vremea aceea eram timidă; dar chiar şi astăzi mi se întîmplă să mă simt jenată. Dacă mi se spun lucruri amabile indirect, merge; dar, aşa, drept în ochi, e greu să faci faţă. Îmi vine atunci să spun: „Dar nu sînt eu aceea!" E un fel de uzurpare de identitate, nu pot să vă explic prea bine... Dar e adevărat că devii pradă din moment ce devii imagine. Şi vrei să corespunzi acestei imagini pentru că ea place şi pentru că asta face parte din viaţa de actriţă. Recunosc că sînt un pic prizoniera imaginii mele.

— Distantă şi rece. Acesta-i oare motivul pentru care refuzaţi să alimentaţi un fel de legendă mai populară cu privire la viaţa dv. particulară, la familia dv.?

— E adevărat, nu-mi place acest aspect demagogic al reclamei din lumea

■ *CATHERINE DENEUVE, născută la Paris în 1943, celebră actriţă a filmului francez.*

spectacolului, care constă în a-i arăta pe actori ca oameni normali. Eu însămi consider că sînt foarte normală și că trăiesc normal. Dar nu vreau să joc acest rol în stradă. Am refuzat întotdeauna să pozez pentru reportaje care m-ar arăta mergînd la piață ori în magazine. Mă duc la piață și în magazine, evident, dar n-am ce să dovedesc cînd mă duc să-mi iau copiii sau să cumpăr fructe, flori sau cartofi. După cum refuz categoric să mi se fotografieze dormitorul sau sufrageria. M-ar șoca să-mi văd apartamentul într-o revistă. Aș avea impresia, pe urmă, că trăiesc într-un decor.

— Acesta era totuși modul de viață al starurilor hollywoodiene din anii cincizeci. Nu mai existau decît pentru public.

— Da, făcea parte din contract.

— Nu v-ar fi plăcut să cunoașteți star-system-ul...

— Ce grozăvie! Să hotărască alții că trebuie să te duci la cutare premieră, însoțită de cutare domn! Cumplit! Și așa, cu toate că refuz nenumărate lucruri, am totuși impresia că sînt prizonieră. Dacă n-ar depinde decît de mine, aș refuza orice fotografie, orice interviu. Da, scuzați-mă... Nu vreau să alimentez ceea ce-mi place cel mai puțin la spectator. Să-l fac să viseze, să aibă fantasme, fie, dar prin filme.

— Îmi amintesc de două fotografii mai vechi: una a Mariei Callas în rochie de seară, somptuoasă, iar cealaltă a Renatei Tebaldi în bucătărie. Legenda afirma ceva în genul: Tebaldi e simplitatea însăși: în fiecare seară gătește spaghete pentru mama ei.

— Callas gătea și ea spaghete. Știu ce spun... Pur și simplu considera însă că nu trebuie s-o facă în public. De altfel, nu gătea pentru public. Rolul ei era să cînte pentru el.

— Deci nu vreți să jucați rolul celei mai bune prietene a publicului.

— Nu cred că e un joc. Desigur, dormim și mîncăm ca toată lumea; dar, zău că nu-i ăsta lucrul cel mai important. Important este să oferi o imagine despre tine conformă modului în care te vezi tu însuți.

— Revenim la Deneuve cea rece, distantă.

— Prefer așa decît să fiu bătută pe umăr. Să mă placă lumea, da, dar nu cu orice preț. Nu suport familiaritatea...

Însă distantă, rece? Cred, de altfel, că această legendă este întemeiată mai mult pe fotografii și coperți de revistă decît pe filme. Nu mă prea simt în largul meu cînd pozez pentru fotografi.

— Vă interesează articolele care se scriu despre dv.?

— Mă feresc cît pot să le citesc. Cînd sînt binevoitoare, ești mulțumit pe moment, dar asta nu durează prea mult. Cînd sînt răuvoitoare, te doare foarte tare.

— N-am citit niciodată articole răuvoitoare despre dv.

— Nu citiți întreaga presă, din fericire pentru dv. Nici eu. A citi toate aceste lucruri, nu neapărat răuvoitoare, dar false, complet inventate, baliverne, e groaznic de deprimant. De unde le-or fi scoțînd?



O modernă formulă de „musical" se lansează odată cu Umbrelele din Cherbourg *(regia: Jacques Demy) și e consacrată prin Marele premiu al Festivalului de la Cannes, 1964; protagoniști - pe partitura compusă de Michel Legrand - Catherine Deneuve și Nino Castelnuovo.*

— Într-o carte se spunea că la începutul carierei dv. turnați filme ca diletantă, că nu vă simțeați actriță.

— Nu-i departe de adevăr. Totul a început din întîmplare, la treisprezece ani. Am fost luată de sora mea pentru un rolișor într-un film.

— Françoise Dorléac?[1]

— Nu, Sylvie. Știți, m-am născut într-o familie de actori. Părinții mei erau actori iar bunica mea sufleră la

[1]. *Françoise Dorléac, născută în 1942, actriță cunoscută din filmele* **Tot aurul din lume** *de René Clair (1961) și* **Omul din Rio** *(alături de Jean-Paul Belmondo) de Philippe de Broca (1963), a murit într-un accident, în 1967.*

teatrul Odéon. Françoise a fost prima vedetă a familiei, într-adevăr. Avea vocație, a devenit foarte repede celebră. Era o ființă extravagantă și plină de haz. Era mai mare decît mine. Dar nu-mi dădea sfaturi. Poate pentru că eram mai rezonabilă decît ea, mai proteguitoare. Ea era de o mare fragilitate. Fără îndoială, aveam și mai multă experiență decît ea. Eu am avut foarte de tînără un copil pe care l-am crescut singură. Dar să revenim la film. Vocația mea, la vremea aceea, era să fiu în nori, dar nu în calitate de astronaut. Așa că mă lăsam purtată din film în film fără vreo atracție specială. Și apoi a fost Jacques Demy[2] și **Umbrelele din Cherbourg.** A fost într-adevăr o revelație sau mai degrabă o poveste cu zîne. Se turna cu muzică, era minunat. Știam replicile tuturor pe de rost, ceea ce de altfel era practic inutil, dat fiind că toți eram dublați.

— Nu vă era teamă?

— Aveam nouăsprezece ani. La nouăsprezece ani teama nu ține mult. Astăzi mi-e teamă, din ce în ce mai tare. Deci, **Umbrelele** mi-au trezit vocația. Pe vremea aceea, în aceleași studiouri, Polanski turna un scurt metraj. M-a văzut și m-a angajat pentru filmul său **Repulsie.** Eram lansată.

— Fiică și soră de actori, deci. Dar în curînd și mamă de actor. Am citit undeva că fiul dv. își face debutul într-un film al tatălui său, Roger Vadim.

— Îl face fără mine. Mai exact, împotriva voinței mele.

— De ce?

— E o meserie foarte grea, astăzi mai grea ca oricînd... Speram că a văzut, că a înțeles dificultățile... Dar, cu toate acestea, a fost ispitit... Nu țin însă să zăbovesc asupra acestui subiect. E viața lui, noua lui viață, trebuie s-o iau deci ca atare.

— Dar dacă reușește?

— Dacă va fi o reușită? Cred că e foarte greu pentru un actor să aibă o viață reușită. E greu și pentru o actriță, dar încă pentru un actor!

— De curînd am întîlnit la New York o actriță americană, Meryl Streep...

— Aveți noroc!

[2]. *Jacques Demy, regizor francez, născut în 1931, a cărui creație a cunoscut o culme inegalată ulterior în* **Umbrelele din Cherbourg.**



Catherine Deneuve, așa cum a văzut-o Luis Buñuel în filmul Tristana *(1970)*

— Da. Mi-a spus un lucru care mai întîi mi-a plăcut dar care de fapt e destul de fals, despre actori: „O actriță e mai mult decît o femeie; și un actor e mai puțin decît un bărbat".

— E formulat cu duritate, dar nu sînt cu totul în dezacord cu ea. Adică vreau să spun că am văzut mai multe actrițe realizate decît actori realizați. E adevărat că sînt multe lucruri în meseria de actor care nu se potrivesc cu ceea ce se mai numește încă — cel puțin aici, în Europa — bărbăție. Cei care reușesc să împace cel mai bine această bărbăție cu meseria lor sînt italienii, fără doar și poate pentru că au un fantastic simț al deriziunii. Dar e adevărat că sînt aspecte, în funcția de actor, greu compatibile cu condiția masculină.

— Vă gîndiți la farmec? Farmecul este mai ales feminin?

— Filmul este totuși bazat pe fizic și actorii acceptă greu această idee. Femeia, trebuie să recunoaștem (chiar dacă dintr-un punct de vedere feminist se contestă tot mai mult aceasta), este obișnuită să placă, încă din adolescență. Se vorbește, de altfel, de natura feminină. Ei, bine, cred că actorii cei mai realizați sînt actorii care au naturi feminine. Cînd spun „feminine", aceasta nu vrea să însemne nimic altceva decît că au ceva feminin în ei. Dau





imediat un exemplu, ca să nu încapă vreo neînțelegere. Depardieu este, pentru mine, un actor feminin.

— Rețineți, el a spus despre dv. că sînteți bărbatul care ar fi vrut să fie el.

— Da, pentru că trebuie să fie ceva masculin în mine... Deci nu e cu totul fals ce spune Meryl Streep. Dar nu înseamnă că actorii sînt mai puțin decît bărbați... Pur și simplu am constatat că ei suferă mai mult decît actrițele din cauza condiției lor de actor.

— Sînt mai angoasați?

— Nu. Atitudinea lor e mai puțin suplă, mai puțin definită. Sînt într-o situație tulbure. Le e mai greu, de fapt, să suporte asalturile femeilor, ale admiratorilor, să se preteze la deghizări, la machiaj...

— E incredibil și totuși adevărat că John Wayne se machia la fel ca o femeie înainte de a face pe cow-boy-ul pe platou.

— Cu siguranță că se machia, nu știu însă dacă la fel ca o femeie... De altfel, sînt actori care acceptă aceasta foarte ușor, care reușesc foarte simplu să se acomodeze cu machiajul. Astea fiind zise, cînd Meryl Streep declară că actrițele sînt mai mult decît femei, aș zice mai degrabă că nu sînt de acord. Actrițele nu sînt mai mult decît femei, ele sînt femei, uneori mai puțin decît femei...

— Pentru că-și cheltuiesc feminitatea?

— Actorii — și cînd spun actorii ma refer și la actori și la actrițe — vor mereu să fie iubiți, țin mai mult să placă decît țin ceilalți oameni. Este o caracteristică a meseriei, deoarece succesul înseamnă să fii plăcut de public. Această dorință te obligă deci să-ți pui farmecul în joc. „A cheltui"? Nu știu dacă-i chiar așa, dar e adevărat că uneori te simți epuizat de obligația de a cuceri oameni pe care în mod obișnuit nici nu i-ai privi măcar.

— Dar puterea de seducție nu este unul din fundamentele relațiilor interumane?

— Da, desigur, face parte din viață. Dar dorința de a cuceri este mai exacerbată la actori. Din această cauză ei se uzează mai repede și chiar eșuează. Toată lumea are probleme, depresiunea e o boală curentă, dar vreau să spun că ea face parte din viața actorilor, aproape fără excepție. Turnarea unui film este ceva foarte exaltant. Și cînd s-a terminat, e cumplit. Nu pentru că nu mai lucrezi, ci pentru că, dintr-o dată, totul s-a risipit. Treci prin faze acute atît de excesive...

— Și cum revii atunci pe pămînt?

— Depinde de viața pe care o duci. Sînt oameni care nu știu să-și găsească locul. Dacă ai unde să ți-l găsești —

obligații familiale, de exemplu —, asta te ajută mult.

— În fapt e ca o întoarcere din Cosmos. Dar Cosmosul se numește fantasmagorie, nu?

— E foarte agreabil mai ales să joci într-un film care-ți place. Pentru actori momentul cel mai exaltant al vieții este acela cînd se turnează. E un moment minunat. Nu lucrezi cu adevărat... Nu se poate spune că lucrezi.

■

— Patruzeci de filme în douăzeci de ani... Puteți defini două sau trei momente deosebit de „tari" ale carierei dv.?

— **Umbrelele din Cherbourg,** deci, pentru că a declanșat totul. Apoi **Frumoasa de zi,** de Bunuel, și **Ultimul metrou,** de Truffaut. Dar mai e și o comedie — pentru că n-am făcut multe comedii — care a contat, **Sălbaticul** de Rappeneau. Și **Repulsie** al lui Polanski, și **Tristana** de Bunuel, desigur. Personal, consider **Tristana** mai important decît **Frumoasa de zi,** dar știu că pentru cariera mea **Frumoasa de zi** a fost primordial.

— Demy, Bunuel, Truffaut, Polanski, care este numitorul comun al marilor regizori?

— Toți țin la actori, chiar dacă fiecare în felul său. Cu Truffaut, totul se petrece prin cuvînt. La Bunuel, mult mai puțin. Îi pune pe actori într-o asemenea situație încît îi face să facă exact ce vrea el. Are un fel de pudoare în a spune ce vrea. Nu cred că ar putea lucra cu actori frămîntați. De altfel, se înconjoară mereu cu aceiași, Piccoli, Fernando Rey etc. Îi place ca filmările să nu dureze mult. Și-apoi este o persoană cu nespus de mult umor... Cît despre Polanski, acesta este un regizor care mimează totul. Dacă trebuie să te întinzi pe jos, el va fi mai întîi la podea să-ți arate cum să faci. E incredibil omul acesta. Ține la actori, dar mai ales îi place să joace. Truffaut scrie pentru actorii pe care i-a ales. Știi deci că rolul a fost conceput pentru tine anume. Truffaut m-a ajutat mult să particip, să comunic.

— Ați declarat că nu vă veți scrie niciodată memoriile.

— Amintirile mele sînt viața mea personală. Ar fi indiscret. Și-apoi, n-am darul povestirii. Ceea ce mă frapează la oamenii pe care-i întîlnesc sînt detaliile. Dacă ar trebui să scriu sau să vorbesc despre ei, n-aș ști să spun ce este interesant la ei. Aș avea impresia că-i trădez. Recunosc că am un gust prea pronunțat pentru discreție, pentru secret. Consider că, dacă spui mai puțin, e mai bine. Pot foarte bine să merg la o petrecere și să nu scot acolo nici o vorbă. Multă vreme trebuie să se fi crezut despre mine că sînt o proastă.

— O mică timidă, mai degrabă.

— Nu, nu, o proastă. Știți, cînd ești tînără, drăguță și nu vorbești, ești rapid catalogată...

— Sînt oameni pe care-i admirați pentru ceea ce sînt în domeniul lor?

— Da, dar nu țin să-i întîlnesc. Oamenii cunoscuți știu că avem idei preconcepute despre ei. Asta falsifică totul. Și duce fatalmente la decepție.

— E o atitudine înțeleaptă.

— În vorbe sînt foarte înțeleaptă. Dar, dacă ați ști, în viață, ce prostii fac! Poate pentru că acum îmi arog dreptul de a nu mai fi „om mare". De altfel, asta o enervează pe fiica mea, Chiara. Dar cred că ai dreptul să fii adult fără a face neapărat pe adultul. Cînd aveam douăzeci de ani și-mi creșteam singură fiul, mi se părea că am o răspundere uriașă. Astăzi îmi asum slăbiciunile pe care le am. Asta trebuie să fie senilitatea, să fii bătrîn și să redevii copil.

— Sînteți pesimistă?

— Cînd ești optimist, un pahar cu apă pînă la jumătate e un pahar pe jumătate plin; și cînd ești pesimist, e pe jumătate gol. Dar atîta vreme cît rîzi, e bine. Ar trebui să spunem lucrurile serioase rîzînd mai mult. De asta-mi plac oamenii veseli.

— Cunoașteți mulți?

— Nu, nu mulți. Oameni fericiți — și mai puțini. Dar oameni triști care au o atitudine veselă, da, cîțiva. Consider că atitudinea lor este... de o extremă politețe.

(Din revista *„Le Nouvel Observateur"*, martie *1983)*

Prezentare și traducere de
GABRIELA DOLGU

FEDERICO FELLINI

NU SÎNT DECÎT UN OM STĂPÎNIT DE IMAGINAȚIE



Fellini pregătind filmările la Amarcord

NU. Titlul ultimului meu film, **E la nave va** *), nu înseamnă „Barca pe valuri"... E mai degrabă conceptul unui fel de arcă a lui Noe pe care ne îmbarcăm într-o bună zi. Ceea ce nu înseamnă că-mi place să voiajez. Dar simt nevoia să știu că marea există undeva. Că este un ocean adevărat, mai adevărat decît în realitate, cu furtuni și taifunuri, cu de toate ale mării și cu altele... **E la nave va** începe cu îmbarcarea pasagerilor. Vasul se pregătește pentru o stranie croazieră. Care va fi soarta călătorilor?

Se spune adesea că filmele mele sînt autobiografice. E ridicol! Eu însumi trăiesc în stare de fugă. Dar nu după trecutul meu alerg. Dacă mi se întîmplă să-l întîlnesc, îi arunc cel mult o privire. Asta-i tot. Nimeni nu trăiește în absolut sau în imuabil. Trebuie să ținem seama de provizoriul din noi. E firesc deci ca pasagerii de pe „Gloria N." — așa se numește pachebotul pe care s-au îmbarcat — să-și aibă propriile lor vieți. Sînt cîntăreți și cîntărețe de operă. Nimeni nu le poate cere să gîndească la fel ca mine. Ce urmează să facă ei în timpul croazierei? Să arunce în mare rămășițele pămîntești, transformate în cenușă, ale unei foste dive, o anume Edmeea Tetua. Le vor arunca în largul insulei Erimo. N-au habar că se apropie războiul, primul război mondial.

• Nu. Nu există un muzeu în mine. Nu fac din nimeni statuie. Și nimeni nu poate face din mine statuie. Invenție, da. Poți foarte bine să-ți amintești de locuri în care n-ai fost, de femei pe care nu le-ai iubit sau să ai nostalgia unei epoci în care n-ai trăit. Credibilitatea artei în aceasta stă. Trăim vremuri grele. Ne e sete de cunoștințe noi. Anii vieții îi purtăm în noi. Ca și fantasmele. Să privim personajele care trăiesc la bordul vasului „Gloria N.": își poartă cu ele universurile lor, micile lor porniri, invidiile lor. Se pîndesc reciproc, își savurează diferențele de clasă, ignorînd că au fost copii cîndva. Într-o noapte, la bordul pachebotului sînt luați niște refugiați sîrbi care au naufragiat. Pasagerii află a doua zi dimineață și încep să intre la idei...

Nu, nu încarnez o epocă. Privesc doar la ceea ce se întîmplă. Această imensă curiozitate nu mă obosește. Nu-mi dă pace și mă entuziasmează. Fiecare disecă lumea și reprezentarea ei în felul său. A mea nu poate fi decît monolitică. Desigur, se poate sfărîma. Amenințarea cataclismelor există, dar

■ *Realizat în 1982 și prezentat „hors concurs", în cadrul „galei Fellini", la Festivalul de la Cannes, în 1983. Autorul, regizorul* **FEDERICO FELLINI,** *născut la Rimini în 1920, este definit de celebrul* **Dictionnaire du cinéma** al lui Roger Boussinot drept „creatorul cel mai original, cel mai personal din cîți a avut cinematografia italiană în anii ei cei mai buni — anii cincizeci și șaizeci". Filmele sale cele mai importante: **La Strada, La dolce vita, $8^1/_2$, Nopțile Cabiriei.**

ele pot fi conjugate. Existenţa este o uriaşă operă. Sîntem actorii sau spectatorii ei?

Descompunerea şi decadenţa fac parte din societate. Funebrul şi caraghiozlîcul, dragostea şi perversitatea. Într-o dezordine fantastică, evoluăm zilnic, închipuindu-ne că avem importanţă. Şi nu-i rostul meu să fiu „guru" pentru nimeni. Dacă domneşte dezordinea, nu-i treaba mea. Doar ambiguitatea îmi poate reţine uneori atenţia. Pentru că ea îţi permite să rătăceşti şi uşurează deschiderea spre necunoscut. Datorită ambiguităţii pot accede la contradicţie. Aşa că de ce să filosofez? De ce să intelectualizez existenţa? E mai simplu să o reprezint sub toate aspectele ei, bun, rău, n-are importanţă. Vraja operează în mers. Dar oamenii rămîn ceea ce sînt.



1983 - Fellini şi Giulietta Masina, sărbătorindu-şi cea de a 40-a aniversare a căsătoriei lor.

Este în filmul acesta un prim ministru, sînt cîţiva burghezi, nişte muncitori, un mare duce, un jurnalist..., pe scurt fel de fel de lume. Eu nu sînt, cînd îi văd evoluînd, decît un mînuitor de marionete. Nu sînt decît doi ochi care examinează. Nu fac decît imagini. Am prieteni care spun că eu scormonesc în cele mai adînci străfunduri ale fiinţei mele pentru a le descoperi. Poate. Dar nu voi ajunge niciodată la adîncimea absolută — şi mai ales nu voi rămîne în ea— pentru că prea mult îmi place lumina. Pasagerii de pe „Gloria N." vor, ei, să părăsească nava, pentru că se ştiu condamnaţi. Arca lui Noe se va scufunda sub un potop de foc...

Cred că **E la nave va** nu este deloc un film trist. Mai degrabă vesel. O operaţie sănătoasă. Nu caut să mă definesc într-un film, dar nici să mă deghizez. Îmi plac catastrofele, e adevărat. Cînd e naufragiu, renaşterea nu-i departe. Cînd cade noaptea, ziua devine viitor. Nu sînt decît un om stăpînit de imaginaţie. O las să mă poarte pe aripile ei, cu condiţia să mă ducă spre concret. Dacă aş fi sculptor, aş frămînta lutul; pictor — aş lăsa penelul să alerge pe pînză; cîntăreţ — aş face vocalize. Acţionez. Sînt nespus de precis cînd lucrez şi nehotărît după terminarea filmului. Ştiu totul despre ceea ce trebuie să facă un actor... dar ezit la restaurant în faţa unui meniu! Sînt eu oare unul dintre aceşti pasageri de pe „Gloria N."? Iată-i, se înghesuie în barca de salvare... Ce pot să le fac?

Nu există o terapeutică în filmele mele. Nici psihanaliză. Exprim o anumită realitate şi nu fac morală nimănui. Fiecare îşi trăieşte propria imagine, arhetipul său personal. Eşti ba propriul tău comandant, ba comandantul altora. Îţi dai ordine pe care le execuţi mai mult sau mai puţin. Le dai şi altora, care le ascultă sau nu le ascultă. Îţi faci iluzii cu privire la dragostea ce ţi se poartă. În timp ce în realitate ai vrea să te iubeşti pe tine însuţi. Asta-i viaţa. Trebuie să fii cu picioarele pe pămînt. Şi dacă nava se scufundă, tot poţi să speri.

(Din revista „Le Figaro Magazine", oct. 1983)

Prezentare şi traducere de
GABRIELA DOLGU

„LA 64 DE ANI AM MEREU ENTUZIASMUL UNUI DEBUTANT"

Federico Fellini: Mi se pare incredibil că am 64 de ani şi că acest ultim film

mă face să doresc imediat un altul... Filmul pe care voiam să-l fac... s-a dezintegrat! La început, a fost fascinația sfîșietoare a anumitor personaje necunoscute, așa cum le vezi în vechile fotografii... Voiam să fac un film cu parfum de cinematecă... Precum un foarte bătrîn film, în alb și negru, pe alocuri zgîriat, cu pete de umiditate, o falsă peliculă din trecut.

Jack Garofalo: Și apoi, tu l-ai fi pierdut la Marché aux Puces, iar un cinefil l-ar fi cumpărat din întîmplare. Critica ar fi strigat: capodoperă. Un autor necunoscut, din epoca eroică! Aproape de Fellini, dar mult mai bun! Și apoi...

F.F.: Nu mă întrebi cîte din aceste intenții au rămas în film?

J.G.: Dacă vrei, te întreb...

F.F.: Puține, cred, pentru că, în timpul turnării, filmul a creat un alt film, după capriciul obișnuitei providențe. Am lucrat mult la alegerea chipurilor. Căutam fețe de persoane necunoscute, dispărute în timp, care ne emoționează și ne intrigă. Priviri pierdute pentru totdeauna, care caută totuși să ne dezvăluie secretul unei existențe. Înconjurat de fotografiile lor atîrnate pe pereții studioului meu de la Cinecittà, le-am inventat prieteni, rude și noi situații. Am simțit atunci nevoia de a face voiajul cu ei. Această lungă călătorie, pe mare, pentru a împlini un ritual funerar.

J.G.: Trist sau vesel?

F.F.: Ai văzut ori n-ai văzut filmul?

J.G.: Nu-ți spun pentru că o să încerci să mă influențezi.

F.F.: E un film vesel! Ai milă, nu mi-e la îndemînă să vorbesc despre ce fac. Am senzația că trebuie să mă apăr, ca și cum ar trebui întotdeauna să-mi înfrumusețez filmul, să-l machiez cu vorbe-farduri, să inventez justificări în tentativa disperată de a-i da o profunzime de gîndire, o originalitate figurativă. Vorbind de filmul meu, mă simt stînjenit, nu mai am umor. În realitate sînt un timid, mi-e teamă să nu plictisesc, mi-e frică de conferințele de presă. În film, există un rinocer. L-ai văzut pe rinocerul care duhnește?

J.G.: Se vorbește despre el...

F.F.: Dacă aș spune că niște experți maritimi m-au asigurat că, înainte de 1914, toate navele erau obligate să îmbarce un rinocer în cală și că eu i-am crezut, criticii o să capete impresia că vreau să fac o poantă, dar fără haz. Ei, bine, dacă, dimpotrivă, zic că rinocerul cuibărit în pîntecele navei simbolizează partea noastră animală, inconștientă, care trăiește în afara timpului și spațiului, care ne susține existența, obligîndu-ne providențial să acționăm... etc., bag de seamă că acest răspuns merge mai bine, dar eu mă simt teribil de ridicol.



La Strada *de Federico Fellini, cu Giulietta Masina și Anthony Quinn („Leul de argint", Veneția 1954)*

J.G.: Aha! Nu îndrăznești să spui că rinocerul ce duhnește în fundul vasului este animalul care doarme în homo sapiens...

F.F.: Faci un racursi interesant, dar brutal. Iată că imaginile pot fi mai subtile decît cuvintele. Mi-ar plăcea o conferință de presă, tăcută, în timpul căreia se schimbă priviri, se surîde, se înclină

din cap, în semn de salut. Se schimbă cadouri, însă mereu fără nici un cuvînt. Mi-ar plăcea ca premierele să se desfășoare într-o mare sală sărbătorească; ar exista acolo butoaie de Chianti, șampanie și patiserie. Am aduce acrobați, am proiecta fragmente din filme cu Charlot, cu Stan și Bran. Am vorbi despre prieteni și rude, am petrece o seară plăcută și l-am lăsa pe orfanul meu de film să-și trăiască viața pe care o merită. Invitații ar merge să-l vadă apoi, ca toată lumea. Ce ritual crud să-l obligi pe autor să asiste neputincios la digerarea laborioasă sau lacomă a filmului său, pe pînza imensă a ecranului, devorat de mii de ochi. Eu închid pleoapele, totuși e dificil în compania unei femei frumoase sau a unui ministru, cu îndîrjire inteligent; mă gîndesc la corespondența mea întîrziată, la aventuri savuroase, la impozitele mele, în timp ce bietul meu film este zvîrlit leilor. Și apoi ambianța este contagioasă: dacă sala se plictisește, îmi pare și mie plicticos; dacă sala nu înțelege, îmi pare și mie indescifrabil. Dar tu, ce gîndești despre film?



8 1/2 de Fellini cucerește Marele premiu la Festivalul de la Moscova, în 1963, și premiul „Oscar", în 1964

J.G.: Oh, liniștește-te, Federico! N-a lăsat pe nimeni indiferent. Pentru că „cinematograful" enervează seducînd. La începuturi, făceai filme realiste cu un emoționant și surprinzător țel (final). Pe urmă, de la un film la celălalt, ai făcut mereu altceva. Cu toate că ele sînt înregistrate într-un mod mecanic, chimic și electronic pe peliculă nu mai sînt într-adevăr filme. Acest **E la nave va** (Și nava merge) este un fel de operă vizuală, scrisă ca o bandă desenată sonoră, cu îndrăzneală de film mut și efecte de science-fiction. O operă-bufă divizibilă în acte și tablouri, pe care le-am putea intitula astfel: îmbarcarea funerară — „dansul sticlelor", vizita pasagerilor în cală ar fi „coborîrea în infern"; ar mai fi, tot acolo: „aria rinocerului", „aria Marelui Duce", dansul sîrbilor, care înnebunește întregul vas. Și, în final, „bătălia", în care scena are amploarea lirică a madrigalelor războinice de Monteverdi. Ai lucrat machiajele și costumele cu exuberanța lui Rameau din **Les Indes galantes.** Iar întreaga acțiune e condusă de un recitator, ziaristul care joacă rolul corului din teatrul antic. Personajele tale au adesea ciudățenia pitorească și patetică a celor ale lui Cervantes. Dar ele, în loc să-și sfarme lăncile împotriva himerelor, fac să se învîrte voios morile fantasmelor lor.

F.F.: Aha, deci l-ai văzut! Spune-mi atunci, nu crezi că-i un film popular?

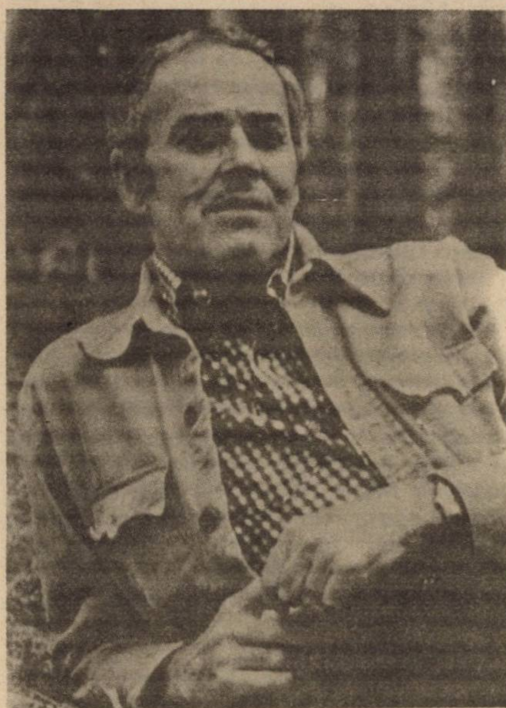
J. G.: Popular? Federico, să rămînem calmi. Nu trebuie să ceri prea mult în direcția asta...



Interviu de JACK GAROFALO
(Din „Paris Match", 20 ian. 1984)

Traducere de ANDRIANA FIANU

DRAGOSTEA PENTRU TEATRU A UNUI SUPER STAR AL FILMULUI



RONALD REAGAN: „Henry Fonda a fost un adevărat profesionist care și-a închinat viața perfecționării artei sale, ale cărui talent și tehnică actoricească au încîntat milioane de spectatori. De-a lungul carierei sale îndelungate și excepționale, el a înnobilat ecranul cu sinceritate și puritate. Totul a făcut din el o legendă".

BARBARA STANWICK: „Hank Fonda a fost unul dintre cei mai talentați și mai deosebiți actori pe care i-a dat scena și ecranul american. Să-l cunoști era un privilegiu, să lucrezi cu el era o imensă bucurie".

JAMES STEWART: „Henry Fonda a fost cel mai vechi și cel mai bun prieten pe care l-am avut. Am lucrat împreună pe Broadway, din 1932, și am împărțit cîțiva ani aceeași cameră la New York. În 1935, l-am urmat la Hollywood și întotdeauna m-am mîndrit cu realizările sale de actor. Hank va trăi prin filmele sale în așa fel încît copiii copiilor noștri vor vedea ce actor minunat a fost".

MARK RYDELL — regizorul ultimului său film, **Pe lacul auriu**: „A fost cel mai mare actor pe care l-am avut; lui îi datorăm cele mai memorabile miracole actoricești din filmul american. Voi prețui întotdeauna amintirea colaborării cu el și bucuria de a-i fi îndrumat ultimul rol".

CHARLTON HESTON: „Hank Fonda a fost, fără îndoială, unul dintre cei mai buni actori pe care America i-a produs în acest secol. A dovedit-o mereu și mereu, pe scenă și pe ecran. Faptul de a-și fi împărțit talentul între ele două — ceea ce la noi foarte puțin actori o fac — arată cît de mult își iubea profesiunea în toată complexitatea ei. Mă consider norocos că am lucrat cu el și că l-am cunoscut. El ne-a învățat pe toți ce înseamnă să fii actor".

JOHN STEINBECK: „Fonda este ca o particulă de electricitate. El purta în el miracolul care nu poate fi deprins, dar și-a susținut talentul printr-o muncă istovitoare și conștientă, și l-a filtrat mereu prin agonia îndoielii".

SÎNT numai cîteva dintre declarațiile făcute de cei ce l-au cunoscut, în august 1982, cînd Henry Fonda murea, după 100 de roluri și 77 de ani de viață. Dar oricît de calde și de admirative sînt ele, cuvintele ne vor părea mereu umbrite de legenda pe care singur și-a creat-o.

Cel despre care se spunea că era mai înalt decît Clark Gable, mai zvelt decît

■ **HENRY FONDA** - *actor american născut la Grand Island (Nebraska), la 16 mai 1905. Și-a început studiile de ziaristică făcînd în același timp teatru. O comedie populară,* **The Farmer Takes a Wife,** *i-a deschis drumul succesului, care l-a dus la Hollywood, pentru adaptarea aceleiași piese. Timp de cîțiva ani, s-a împărțit între comedie și dramă, dar admirabilul film al lui Fritz Lang* **You Live Only Once** *(1937), l-a revelat lui însuși. Interpret al unor personaje complexe, care luptă împotriva destinului lor, Henry Fonda a fost, după cum s-a apreciat, „cel cu care ar vrea să se identifice orice american". Din filmografia sa:* **I Dream Too Much** *(1936),* **Jezebel** *(1938),* **Let Us Live** *(1939),* **Young Mister Lincoln** *(1939),* **The Grapes of the Wrath** *(1940),* **Jesse James** *(1940),* **Tales of Manhattan** *(1942),* **The Long Night** *(1947),* **War and Peace** *(1955),* **Twelve Angry Men** *(1958),* **Advice and Consent** *(1961),* **The Best Man** *(1964) și multe altele. În ultimul său film,* **On Golden Pont** *(1982), a jucat pentru prima oară alături de fiica sa, Jane Fonda.*

John Wayne și mai lent decît Tyrone Power, s-a impus ca tipul eroului ideal, precum fiecare american dorea să fie. Pentru că, indiferent dacă era de partea hoților sau vardiștilor, dacă purta haina militară **(Mister Roberts)** sau pe cea a șerifului **(Fort Apache)**, dacă era politician **(Cel mai bun)** sau cowboy **(Iubita mea Clementine)**, dacă era romantic **(Jezebel)** sau încrîncenat **(Fructele mîniei)**, Fonda — așa cum singur o spune — s-a străduit să fie, în toate rolurile sale, „un bărbat cu o anumită demnitate, care încerca să treacă prin viață onest".

Poate că în funcție de un meridian sau altul, spectatorii lui Fonda îl admiră fiecare în alt rol dar, pentru America, patru sînt personajele ce au rămas să susțină arcul de boltă al idolului lor. Mai întîi a fost **Tînărul Mr. Lincoln**, cel de al șaptelea film al său, cu care și-a cucerit o unanimă popularitate, identificîndu-se cu unul din părinții națiunii americane. În ordine cronologică a urmat Tom Joad, eroul lui Steinbeck din **Fructele mîniei**, cel ce a intuit că revolta era singurul mijloc de a impune dreptatea socială (iar cînd și-a asumat drama fermierilor năpăstuiți de marea criză economică, Fonda o făcuse cu ușurință, amintindu-și de anii de șomaj și mizerie din propria-i tinerețe). Candidat atunci la Premiul Oscar, alături de Charlie Chaplin pentru **Dictatorul**, Laurence Olivier pentru **Rebecca**, Raymond Massey pentru **Lincoln în Illinois** și James Stewart pentru **Povestea din Philadelphia** (el a fost cîștigătorul statuetei), Henry Fonda, cu toată popularitatea și succesele sale, nu va mai candida niciodată pentru un Oscar pînă în chiar anul morții sale, 1982, cînd îi revine, în sfîrșit, de mult meritata statuetă de aur, pentru ultimul său rol, din **Pe lacul auriu**. Cu **Mister Roberts** — idealistul locotenent de marină de pe frontul Pacificului în zilele celui de al doilea război mondial, Fonda s-a identificat prin experiența sa de voluntar înrolat, la 37 ani, în același război, în marina activă a Statelor Unite, și prin participarea sa ca navigator la luptele din Oceanul Pacific, tot cu gradul de locotenent. În sfîrșit, cel de al patrulea rol în care America nu-l poate uita, căci reprezintă idealul, nu întotdeauna ușor de atins, al dreptății cetățenești, a fost cel al juratului din **12 oameni furioși**, primul și singurul film produs de actor pentru un regizor, atunci debutant, Sidney Lumet, una dintre primele producții care la sfîrșitul anilor '50 încercau să contracareze ascensiunea costisitoarelor superproducții, prin filme cu buget redus. Interesant este că, la început, **12 oameni furioși**, conceput pe tiparul unei piese, nu a prea făcut succes de casă. În primele zile după premieră, în sala newyorkeză, de 4 600 de locuri, dacă se ocupau cîteva rînduri, iar la sfîrșitul primei săptămîni filmul era scos de pe afiș. Nimeni nu vorbea de o relansare. Fonda ajunsese să se teamă ca eșecul să nu-i afecteze cota la box-office. Apoi a urmat Festivalul de la Berlin. **12 oameni furioși** a luat Marele premiu și, rînd pe rînd, alte festivaluri internaționale, din Japonia, Australia, Italia, Scandinavia i-au acordat trofee. Așa cum s-a mai întîmplat, și mai ales avea să se întîmple și cu alte filme, America a redescoperit și înțeles **12 oameni furioși** abia după aceea, și a făcut din Fonda simbolul dreptății celor lipsiți de apărare. Au continuat noi și noi succese, Henry Fonda realizînd în următoarea decadă (1961—1971) 21 de filme și jucînd în 5 piese de teatru, de succes la scară națională. Statura sa de idol, acasă și peste hotare, ne este astăzi binecunoscută. Mai puțin știut este însă drumul său de început. Un drum plin de obstacole, la capătul căruia se poate spune că Henry Fonda a fost „a self-made actor". Am pornit pe urmele acestui început, așa cum Fonda l-a povestit dramaturgului și publicistului biograf Howard Teichmann **(Fonda, My Life** — publicat în 1981 de „New American Library").

DESPRE Fonda se spune că s-a născut odată cu nickelodeonul (poreclă dată filmului american la început de secol, cînd o monedă de nichel de cinci cenți era costul unui bilet la o reprezentație), adică în 1905, dar în Omaha natală din preeria Mid-west-ului american, în statul Nebraska, nu ajunseseră pe atunci nici imaginile în mișcare, nici asfaltul. Amintirile copilăriei sînt paș-

nice. Familia Fonda, ai cărei ascendenți se stabiliseră în Lumea Nouă încă înainte de Războiul de secesiune, trăia de pe urma unei mici tipografii, proprietatea tatălui. Mama a crescut trei copii, două fete și un băiat. La cinci ani, micul Henry devine din întîmplare vedeta unui jurnal de actualități. Un grup de reporteri veniți să filmeze acolo, în inima Americii, un tradițional joc indian — cine se cațără primul în vîrful unui stîlp — îl iau, gol și bronzat cum era, drept un descendent al pieilor roșii și îl filmează. Dar întîmplarea nu a lăsat nici un ecou în inima băiatului. În schimb, la zece ani Henry cîștigă, cu o povestire, concursul lansat de un ziar local, și, îmbătat de succes, hotărăște să se facă ziarist. După ce termină liceul și colegiul, e însă grăbit, ca orice american, să-și facă un rost prin forțe proprii. Henry se angajează, fără alte veleități, la Compania de telefoane Bell Northwestern.

Dar într-o zi — totul începe într-o zi — Dorothy Do Brando, o prietenă a familiei, care tocmai născuse un băiețel pe nume... Marlon — și care prietenă se număra printre fondatoarele teatrului comunal din Omaha — sună la telefon și o întreabă pe Mrs. Fonda dacă feciorul ei nu ar vrea să o ajute și să joace rolul unui tînăr, într-o piesă, pe care doreau s-o pună în scenă cu trupa lor de amatori, **Tu și eu** de Philip Barry. Mrs. Fonda îl roagă pe Henry să nu o refuze. A doua zi, Henry se prezintă la regizorul piesei, care-i întinde o carte, spunîndu-i: „Citește în dreptul lui Ricky..." Henry ia textul și începe: „Ricky, de ce nu?" „Nu așa, îl întrerupe regizorul, Ricky e numele personajului, citește doar replicile din dreptul lui...".

Acesta a fost începutul. Piesa s-a jucat doar o săptămînă. La Omaha nu era un public numeros, dar Henry nu a mai părăsit teatrul tot restul stagiunii, din septembrie 1925 pînă în mai 1926... Cînd și-a căutat din nou un post de funcționar, pe timpul verii. L-a găsit la Retail Credit Company. Dar, în toamna următoare, i s-a propus să joace un rol principal: să fie Merton, din **Merton din film.** Tatăl său nu a fost însă de acord. Fiul, simțindu-și independența ultragiată, a hotărît să plece din casa părintească. Mama a reușit să stabilească un



Henry Fonda și Shirley Temple în „Fort Apache", *(1948, regia: John Ford)*

armistițiu. Băiatul nu va pleca de acasă, dar va juca rolul. Cînd a sosit seara premierei, întreaga familie Fonda se afla în stal, iar cînd cortina s-a lăsat pentru ultima oară, mama și cele două surori s-au repezit să-l felicite. Tatăl însă le-a dat la o parte, a strîns mîna fiului său și i-a spus doar atît: „Ai fost perfect!".

Tot pe atunci, a mai sunat un al doilea telefon. De astă dată, din partea lui Mrs. Scott. Fiul ei urma să plece tocmai pe coasta de est, la Universitatea Princeton. Îngrijorată să-l lase singur cu mașina atîta drum, i-a propus lui Henry să-l însoțească. Drept răsplată, îi va plăti o săptămînă la New York — doar îi plăcea teatrul și acolo va avea ocazia să vadă piesele de pe Broadway. A doua zi de dimineață, Henry se prezintă la șeful său, cu gîndul să-i ceară cele două săptămîni de concediu, și alte două fără plată, dar, spre surprinderea sa, se auzi spunînd: „Am venit să-mi dau demisia!". Boss-ul, cum era mulțu-

mit de el, îi propune pe loc o avansare. Dar tînărul refuză.

Cele 1 296 de mile, cîte despart Ohama de New York City, sînt parcurse și tînărul provincial se simte copleșit de luminile Broadway-ului. Pentru faimosul bulevard al spectacolelor, 1927 fusese un an record: 268 de premiere; dintre ele, Henry a văzut șase, printre care a ales, desigur, și **Merton din film,** al cărui interpret fusese la el acasă. Experiența i s-a părut îndeajuns de fabuloasă încît, odată întors la Omaha, să poată accepta, la compania teatrală locală, postul fix de asistent de regie. Era o adevărată victorie. Dar soarta lui de actor era departe de a se fi jucat. Înlănțuirile vieții nu au făcut însă decît să-l împingă către ea.

Nu peste mult timp, la Omaha sosi un actor pe nume George Billings. Fusese Abraham Lincoln într-unul dintre primele filme dedicate președintelui american. Acum își continua rolul pe cont propriu, colindînd scenele teatrelor locale. Văzîndu-l, Henry s-a dus și i-a propus să-și extindă „compania" cu încă un actor. Billings i-a făcut o contra propunere: să scrie, pentru a doua zi, o scenetă avînd ca personaje pe Lincoln și secretarul său, John Hay. Dacă va fi bună, vor juca în doi. Și îi va asigura un cîștig de o sută de dolari pe săptămînă. Zis și făcut. A doua zi, Henry s-a întors cu textul... Era, oricum, cel mai avantajos post de pînă atunci. Henry a îmbrăcat uniforma din timpul războiului civil și a început turneul prin Nebraska, Iowa, Kansas. Au fost primele săptămîni de succes, dar, din cînd în cînd, partenerul său se îmbăta și spectacolele nu se puteau ține. Henry nu suporta așa ceva. Trupa alcătuită din doi actori s-a despărțit, și Henry s-a reîntors la Ohama. Dar nu ca să rămînă. Ecoul luminilor de pe Brodway îl obseda. De fapt nu se gîndea decît cum ar putea ajunge din nou acolo. Ocazia se ivi, tot pe neașteptate. Tot o prietenă a familiei sale trebuia acum să ajungă pe coasta de est, la Cape Cod, la casa ei de vară. Soțul ei murise acolo de curînd și, atunci, i-a propus lui Henry să-i fie șofer pînă acolo. Era exact ce dorise. La volan a traversat din nou, rînd pe rînd, Nebraska, Iowa, Illinois, Indiana, Ohio, Pennsylvania, New York, Massachussetts, pînă la Cape Cod, la Provincetown. Acolo, cînd mașina s-a oprit, Mrs. Burns și-a achitat datoria, i-a mulțumit și l-a lăsat pe trotuar. Tînărul n-a știut încotro s-o apuce. După cîteva clipe s-a dezmeticit, și-a luat geamantanul în mînă și s-a îndreptat spre centrul orașului, unde, bănuia el, nu se putea altfel, se afla un teatru. Cînd a văzut firma Provincetown Playhouse, și-a luat inima în dinți și s-a apropiat de casa de bilete. Omul de la ghișeu l-a întrebat dacă vrea un loc pentru diseară. „Nu, caut ceva de lucru", a răspuns Henry. „Ca ce?"/ „Ca actor!"/ „Nu aici angajăm actorii"/ „Dar unde?"/ „La New York. Dar distribuțiile de vară sînt deja făcute"/ „Unde mai e un teatru de vară?" a întrebat Henry. „La Dennis"/ „E departe?"/ „Cîteva ore cu trenul"/ „Mulțumesc".



Fructele mîniei *de John Steinbeck în lectura cinematografică a regizorului John Ford din 1940 – protagoniști Henry Fonda și John Carradine*

La Dennis a ajuns a doua zi, pe înserate. Scena s-a repetat. „Distribuțiile se fac la New York, dar pentru stagiunea de vară sînt complete". Dezamăgit, Henry s-a îndreptat să-și caute un loc de dormit. Pentru un dolar și jumătate a căpătat cina și un pat. A doua zi de dimineață, mare i-a fost mirarea cînd, la micul dejun, în jurul meselor, a recunoscut pe unii dintre actorii pe care-i văzuse jucînd pe Broadway. Erau profesioniștii! Lui Henry nu-i venea să-și creadă ochilor că nimerise printre ei. Băiatul care cu o seară înainte se afla la casă se apropie de el și-l întreabă:

„Tot mai cauţi de lucru? M-am gîndit că dacă ai vrea să fii al treilea asistent de producţie, ar fi un loc şi... desigur nu-ţi putem plăti nimic". Era cea mai lamentabilă ofertă din viaţa lui. Dar Fonda nu stătu pe gînduri nici o clipă şi o acceptă cu bucurie. Sarcinile sale erau minime, trebuia să vadă dacă în decor se aflau exact numărul de ţigări sau de scrumiere indicat, dar în sinea sa era convins că nu va trece mult pînă cînd va urca pe scenă nu ca recuziter, ci ca actor. Lucrurile s-au petrecut chiar ca-n filme. Interpretul rolului de tînăr primi o ofertă mai avantajoasă şi a lăsat baltă trupa tocmai înaintea premierei. Regizorul s-a adresat lui Henry: „Crezi că poţi să faci rolul?". Nu cunoştea nimic din el, dar a răspuns cu aplomb: „Desigur". „Să nu-ţi închipui că ai de-acum un rol, a continuat regizorul, am să te las doar să-l citeşti marţi dimineaţă". Alături de el, în acea marţi, alţi trei tineri au dat proba, dar Henry Fonda a luat rolul. Premiera a avut loc. Actorii l-au felicitat pe tînărul amator şi, ca semn al aprecierii lor, a primit chiar o recomandare, de la producător, către un faimos producător de pe Broadway, Daniel Frohman. Nu era puţin lucru, căci pe vremea aceea nu erau mai mult de şase companii de vară, printre care cea de la Cape Playhouse Dennis.

Dealtfel, în anii '20, mişcarea teatrală din Statele Unite îşi căuta abia formele de existenţă, iar linia de demarcaţie dintre actorii profesionişti şi amatori era extrem de fluctuantă. Tot pe atunci luase fiinţă şi asociaţia actorilor universitari, **University Players Guild**, cu scopul de a ajuta actorii proveniţi din mediul universitar — de la Harvard, Yale, Princeton sau de la universităţile pentru fete, Redcliff, Vassar, Barnard, Smith, — să-şi depăşească handicapul anilor petrecuţi în studii academice şi să-i apropie de viaţă. Henry intră în legătură cu ei şi se simţi în mijlocul lor mai puţin complexat decît între profesioniştii scenei; pe deasupra, primea casă, masă şi 5 dolari pe săptămînă. Dar primul rol care i se dădu — cel al unui nobil italian — îi era atît de nepotrivit, într-un spectacol care a fost în întregime o cădere, încît, după aceea, i s-a propus, ţinînd seama de hobby-ul său pentru



Fugarul *(1947), un western de John Ford inspirat dintr-un roman de Graham Greene, cu Dolores Del Rio și Henry Fonda în rolurile principale*

pictură, să accepte postul de scenograf. „Poate am să le fac pe amîndouă, să desenez şi să joc, dar pînă atunci vreau un alt rol principal!". De cum a aflat că în piesa următoare personajul principal era un boxer, a furat textul, a învăţat într-o noapte rolul şi şi-a cîştigat dreptul să-l joace. Succesul a fost desăvîrşit. De atunci, la **University Players** nu i s-au mai dat decît roluri principale. Dar odată cu venirea toamnei, actorii s-au reîntors în sălile de curs, iar Henry a luat drumul New York-ului, cu scrisoarea de recomandare în buzunar. Nu mică i-a fost însă mirarea cînd, prezentîndu-se la biroul domnului Frohman, a aflat că semnatarul recomandării sale fusese, cu o zi înainte, să-şi caute el însuşi de lucru! Cuvîntul criză nu-i spunea mare lucru tînărului plin de speranţe, dar consecinţele ei avea să le resimtă fără întîrziere. Aşa a început pelerinajul prin teatre de la Washington la Boston, înapoi la University Players, la New York, iar înapoi la Washington, primind cîte 5 dolari pe săptămînă şi ju-

cînd, de nevoie, pînă și rolul leului din **Vrăjitorul din Oz**. Obosit, decepționat, hotărăște să se întoarcă acasă, la Omaha.

— „Henry, l-a întrebat tatăl său, ești sigur că vrei să continui cu actoria?".

— „Tată, lucrurile nu stau atît de prost încît să mă facă să abandonez. Simt că succesul mă așteaptă după colț, și nu pot să mă opresc".

În ciuda dificultăților, opțiunea sa fusese făcută.

Primăvara anului 1930 — prima primăvară de după marele crah bancar de la Wall Street, care prăvălise America în cea mai gravă criză economică de pînă atunci — l-a găsit din nou la University Players, din nou la Washington, în camere din ce în ce mai ieftine și mai mizerabile sau dormind pe la cîte un prieten, ca să poată economisi bani pentru masă. Mizeria se arăta a fi de cursă lungă. Trecu un an și, în iarna lui '31, milioane de americani mureau de foame și de frig. Henry împărțea camera, și cîte un bol de orez, cu cîte un prieten, și nici vorbă nu putea fi să-și cumpere lapte sau zahăr. „Nu, nu vă puteți închipui cum arăta Times Square în acele zile", își amintea mai tîrziu Henry Fonda. „Mai bine de jumătate din teatre erau închise, veteranii de război vindeau mere la fiecare colț de stradă și foste primadone vindeau flori".

Iarna se topi în primăvară și, odată cu vara, Henry își regăsi trupa universitară de la Cape Cod. Către sfîrșitul anului, pelerinajul deznădejdii începu din nou, odată cu promisiunile și refuzurile de angajare, pînă cînd, sleit, acceptă din nou un post de recuziter la teatrul din Surrey, în Maine, post care-i asigură totuși 20 de dolari pe săptămînă! Și a mai trecut un an. În toamna lui '32, Henry revine la New York, unde împarte un apartament cu alți trei prieteni: Joshua Logan — viitorul regizor, Myron McCornick — viitor actor de teatru și, ocazional, de cinema, băteau zilnic împreună la porțile teatrelor; mai era și un alt tînăr, care tocmai absolvise arhitectura la Princeton, și nici prin cap nu-i trecea să se facă actor. Numele său: James Stewart! În primăvara anului '33, cînd președintele Roosevelt, lansînd politica New Deal-ului, tocmai își asigura compatrioții că „singurul lucru de care trebuiau să se teamă era doar teama", Henry Fonda a făcut primul pas hotărît înapoi. A început să caute de lucru în afara teatrelor. Era tocmai înaintea sărbătorilor Paștelui, florăriile se descurcau destul de bine, așa încît Henry s-a prezentat, după un anunț la mica publicitate, în strada 72, colț cu cea de a III-a Avenue: „Am încercat să mă fac actor. N-am izbutit. M-am hotărît să mă fac florar". Trei săptămîni a cărat lăzi de lalele, liliac și alte flori, pînă cînd nu se mai putea ține pe picioare, dar, odată sărbătorile trecute, se văzu din nou concediat. Nemaiștiind ce să facă, hotărăște împreună cu noul său prieten, Jimmy Stewart, care cînta minunat la acordeon, să iasă în stradă și să cînte. Dacă nu putea să joace la nici unul din teatrele din Times Square, măcar să fie aplaudat în stradă și să întindă pălăria pentru cîțiva bănuți. Cîștigul din prima seară, 25 de cenți, l-au împărțit frățește, tot așa cum împărțeau viața lor de șomeri.

În sfîrșit, în martie '34 roata norocului păru că începe să se învîrtească. Obținu o nouă audiție la un teatru: „Știi să cînți?", îl întrebă producătorul. „Nu". „Știi să dansezi?" „Nu". „Atunci ce știi să faci?", strigă, pierzîndu-și răbdarea, producătorul. „Știu să fac ca noii născuți — de la o lună la un an". „Poți să-mi faci o asemenea imitație acum?". Fără o vorbă, Fonda îi arătă ce știa. Începu să mimeze un bărbat la volanul unei mașini, care, în timp ce conducea, încerca să schimbe scutecele copilului care țipa. În cîteva clipe, producătorul se prăpădea de rîs. „Cum ai spus că te cheamă?" „Henry Fonda!" „Ei, bine, am să te iau în spectacol". „Dar nu știu nici să cînt, nici să dansez". „N-are importanță. Pînă la premieră vei ști!".

În seara premierei, în primul rînd se aflau Katharine Hepburn, Mary Pickford, Louis Bromfield și multe alte personalități ale lumii spectacolului. Show-ul s-a bucurat de succes, dar pe primul loc în toate ziarele new-yorkeze era lăudat Henry Fonda. A tăiat cu grijă toate cronicile și le-a trimis acasă la Omaha. În sfîrșit, reușise.

ADINA DARIAN

HENRY FONDA

ÎNTÎMPLĂRI CU JOHN FORD ŞI CU LEE STRASBERG

NU VOI uita niciodată prima mea întîlnire cu John Ford. Era înalt, noduros, cu picioare mult prea subţiri, ten palid, ochi răi, un limbaj legendar. El l-a descoperit pe John Wayne şi a construit două cariere, una pentru Wayne, alta pentru el însuşi. Programul său consta în a turna regulat trei filme pe an: unul pentru fisc, al doilea pentru vaporul său, „Araner", şi al treilea pentru a supravieţui pînă în anul următor.

Am făcut o probă pentru el (trebuia să-l interpretez pe Lincoln în tinereţe), dar am refuzat rolul.

Cîteva luni mai tîrziu, m-a chemat la telefon secretara lui John Ford. Domnul Ford tocmai se întorsese în oraş şi voia să mă vadă imediat.

Nu-l întîlnisem niciodată pînă atunci. Era aşezat la biroul său, cu un sombrero azvîrlit pe ceafă. Hainele sale dădeau impresia că provin de la Armata Salvării, erau prea mari pentru el, prea vechi şi mototolite. Dacă punea jos pipa, o batistă îi lua locul. Era un obicei al lui Pappy: mesteca o batistă sau o pipă. Fuma o ţigară eventual după masă, dacă nu fuma pipă, pe care o umplea fără întrerupere şi pe care o fuma toată ziua.

Sînt sigur că face teatru în timp ce-l observ pentru că mai întîi îşi priveşte biroul, apoi ridică ochii spre mine.

„Pe toţi dracii! Ce-i cu povestea asta: nu vrei să faci filmul?" — a urlat el. „Te gîndeşti că Lincoln este un blestemat de mare emancipator, nu-i aşa? Pe dracu'! E un tînăr avocat".

Într-adevăr aşa s-a exprimat. Îi curgeau din gură toate vorbele pe care nici n-ai îndrăzni să le rosteşti în societate. E adevărat că acesta era felul lui obişnuit de a vorbi, dar, pentru Dumnezeu!, să şezi acolo şi să-l asculţi, era îngrozitor. Încerca să mă pună într-o situaţie penibilă, pentru ca să-l joc pe Lincoln. Mi-a demonstrat că nu era vorba de „marele emancipator", ci de un tînăr avocat, din Springfield, „cu picioare strîmbe". Pînă la sfîrşitul filmului n-am ştiut ce se va întîmpla cu acest tip. Dar nu asta e problema. Este un film bun despre un tînăr avocat din 1830. În cele din urmă, el a reuşit să-mi forţeze mîna şi am făcut filmul.



Henry Fonda printre cei 12 oameni furioşi *(1957) al regizorului Sidney Lumet*

Ford era un alcoolic inveterat. Dar cînd lucra, era extraordinar de sobru; repet: sobru. Ca regizor era un gigant. Rareori se întîmpla să filmeze a doua oară. Voia să surprindă prospeţimea primei încercări. Ar fi intervenit emoţia, ba poate ca repetiţiile prea numeroase ar fi stricat totul, iar Ford gîndea că aşa s-ar fi petrecut lucrurile dacă ar fi revenit de mai multe ori. „Lăsaţi reprezentaţia la vestiar" — ne sfătuia el...

Mă întorsesem la Los Angeles pentru o săptămînă sau două. Era vorba ca producătorul să aleagă ceea ce considera că erau cele mai bune pasaje din **The Petrified Forest.** În prima seară, soţii Bogart au oferit o petrecere. Din păcate, mă îmbătam foarte repede. Frank Sinatra a pregătit un cocteil pe care îl

numea un „crichet". Doamne, Dumnezeule! Nu auzisem niciodată de el și cu atît mai puțin îl gustasem. În țara mea naivă, crichetul este crichet. Mi s-a părut delicios. Probabil am băut peste măsură, căci îmi amintesc foarte puține lucruri din noaptea aceea.

Bogie și Frank m-au dus la hotelul Beverly Hills, m-au dezbrăcat și m-au băgat în pat. Îmi amintesc totuși că m-am gîndit: „Ar fi trebuit să mă simt jenat, dar nu pot. Sînt prea beat".

A doua zi la amiază, cînd traversam holul într-o stare accentuată de mahmureală, un bărbat pe care nu l-am recunoscut mi-a venit în întîmpinare, însoțit de alt bărbat. Era Dino de Laurentiis, care-mi propunea rolul prințului Pierre din **Război și pace,** alături de Audrey Hepburn și Mel Ferrer.

„Scopul meu este ca publicul să nu vadă niciodată munca pe care am depus-o pentru un rol. Totul trebuie să pară fără efort și real. În teatru, actorul se dăruie total la fiecare spectacol, dar el este inspirat și ajutat de public, a cărui participare îi face munca mai puțin obositoare. Cînd ești pe scenă, publicul din fața ta se schimbă mereu, în timp ce pe platoul de filmare regizorul este singurul tău spectator și judecător. Iată de ce am preferat întotdeauna să joc pentru mai mulți spectatori decît pentru unul singur".

HENRY FONDA

Turnarea filmului trebuia să înceapă în vara următoare la Roma.

În perioada aceea am pictat mult și am lucrat la rolul lui Pierre.

Dino (de Laurentiis) organizase șederea noastră într-o vilă pe Via Atica. Aveam o piscină fantastică, umplută cu apă carbonică naturală. Îmi amintesc strălucirea deosebită a acestei ape, dar, vai!, nu știam ce vară ne aștepta.

Dino, King Vidor, realizatorul și cu mine nu eram de acord în legătură cu viziunea mea asupra personajului Pierre. Țineau să fiu un personaj romantic. Dar Pierre al lui Tolstoi nu era un romantic. De fapt era un tip cu două picioare stîngi, greoi, puțin prea gras și nu deosebit de frumos. La magazia de costume n-au vrut să-mi dea vatelină, dar cel puțin m-am dus să-mi cumpăr o pereche de ochelari. De fiecare dată cînd Dino mă vedea pe platou, chiar de departe, nu uita niciodată să-i spună traducătorului să-mi comunice să-i scot. Era micul nostru război...

Turnarea filmului **Război și pace** s-a întins pe mai multă vreme decît oricare alt film pe care-l făcusem...

ÎN 1958, am încheiat un contract cu „20th Century Fox" pentru două filme. Am plecat cu întreaga familie la Malibu Beach, pentru toată vara. Copiii petreceau aproape tot timpul pe plajă sau prin împrejurimile localității. Familia Lee Strasberg ocupa o casă nu departe de a noastră. Cei doi copii erau cu ei: Susan, cam de aceeași vîrstă cu Jane, și Johny, chiar de vîrsta lui Peter. Lucram, dar în general sfîrșiturile de săptămînă le petreceam în jurul unui „barbecue" pe plajă. Cred că trebuie să menționez prezența Marilynei Monroe: Lee Strasberg o pregătea pentru **Unora le place jazzul.** Această fetișcană nu se mișca nici doi centimetri fără să le ceară părerea. În viață, Monroe era un mic obiect fragil. Ne întîlneam cu toții. Nu eram cu adevărat apropiați, dar aranjam întîlniri dese. Susan nu contenea să-i sugereze lui Jane că trebuie să se gîndească la cariera de actriță. Nedda Logan era de aceeași părere. Aceste sfaturi au sfîrșit prin a-și croi drum, astfel încît, către sfîrșitul verii, Jane a venit la mine și mi-a spus: „Tată, cred că mi-ar plăcea să studiez cu Lee Strasberg". I-am răspuns dîndu-i binecuvîntarea mea, „O.K.", iar cînd ne-am întors la New York, ea a început să urmeze cursuri particulare de artă dramatică. După scurtă vreme, a fost admisă la Actor's Studio.

Am vizitat-o odată. Dorothy McGuire îmi spusese că este nu numai interesant, ci și instructiv. Iată: ne aflam într-o încăpere mare, mobilată cu bănci pe opt rînduri. Lee Strasberg era așezat în primul rînd. Restul sălii era gol, în afara unei mese și a cîtorva scaune.

Un băiat a început să vorbească, apoi s-a sculat de pe scaun și l-a pus de o parte. A pus după aceea un disc la pick-up. Era un swing, noi ne-am așezat. Cinci băieți și cinci fete s-au lipit de perete. După ce a început să se audă muzica, am așteptat. Vreme îndelungată nu s-a întîmplat nimic. Ideea

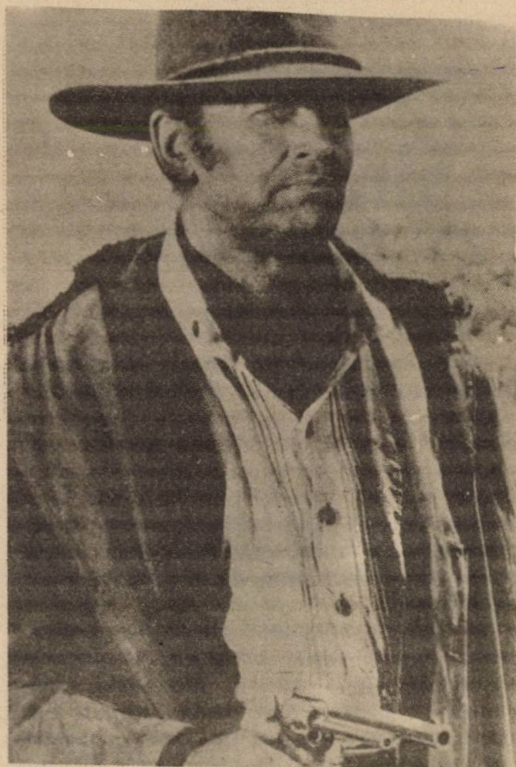
era: nu faceți nimic dacă nu aveți poftă. Am crezut a înțelege că aceasta era una din regulile lor. În cele din urmă, una dintre fete s-a îndreptat foarte încet spre partea care servea ca scenă: mergea făcînd cercuri. N-ați văzut niciodată ceva mai trăznit. În sfîrșit s-a oprit și a început să mimeze. Nu mi-am dat seama dacă se prefăcea că spală vase sau curăță un cartof, dar din cînd în cînd ridica privirea și spunea: „Hello, ora patru, hello, ora patru". Ceea ce a repetat cam de 20 de ori. Mă întreb și acum cum am rezistat să nu cad de pe bancă. Ei numesc aceasta „metodă" și mulți actori excelenți nici nu concep altceva. Jane este printre ei.

Într-o după-amiază, o priveam pe Jane cu coada ochiului. Eram acasă și citeam un scenariu, dar din cînd în cînd simțeam nevoia să arunc o privire spre ea: avea în față un pahar cu suc de portocale și, de fiecare dată cînd sorbea din el, avea altă expresie. Mai tîrziu, am descoperit că era un exercițiu pentru școală. Uneori se întorcea acasă dezamăgită, întrebîndu-se parcă ce însemnau toate astea. Parcă vedeam un semn de întrebare deasupra capului ei, ca nimbul din desene animate, dar într-o zi semnul de întrebare a dispărut. În locul lui, un bec de 100 de wați nu mai lăsa nimic în umbră. Jane asimilase totul. În anul următor a jucat în două piese și un film. Începutul era bun.

Cu oarecare reticență, dar atras de promisiunea unui onorariu bun și a unor perspective strălucite pentru viitor, am plecat din nou la Hollywood pentru a turna prima din cele două serii ale filmului **The Deputy.**

(Din volumul Ma vie, *Editura Michel Laffont, 1982)*

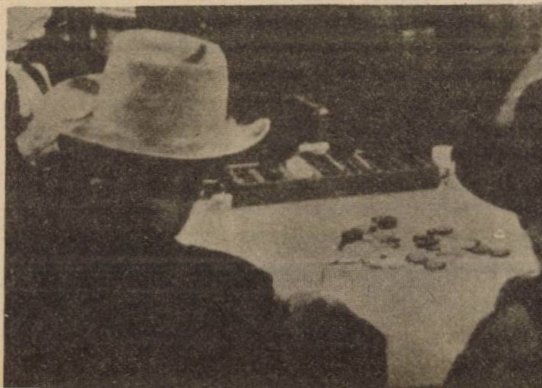
Prezentare și traducere de
COLETTE CORBU



Incident la Ox-Bow, *1943, un western regizat de William A. Welleman, cu Henry Fonda*

Clasicul „saloon", cu Henry Fonda la masa de joc





LOUIS DE FUNÈS

„SÎNT O MARFĂ CARE SE VINDE BINE"



Omul orchestră *(1969, regia: E. Korber)*

– A deveni actor de comedie a fost vocația dumneavoastră sau v-ați descoperit din întîmplare darul de a amuza publicul?

— Nu-mi amintesc să fi visat vreodată altceva decît a fi un actor care să provoace rîsul. Puști, la școală, eram celebru pentru farse și bufonerii. Asta mi-a adus multe ore de arest, consemnări și note proaste. Mai tîrziu am studiat, ca toată lumea, cu René Simon. Am demarat foarte încet. Afirmarea a fost foarte lentă. Nu mai țin minte numărul filmelor în care am apărut. Așa au trecut anii pînă la filmul intitulat *Nevăzut, necunoscut.* Titlul nu era prea promițător. Din acel moment și-au dat seama că „aduc" bani. Confirmarea a fost *Pouic-Pouic.* De atunci sînt vedetă, cîștig bani destui, am adus beneficii serioase lumii cinematografice! Vedeți că nu e prea flatant să fii vedetă. Devii o marfă care se vinde bine.

– Se presupune că ați ajuns la un înalt nivel de perfecțiune în genul ales...

— Da, trebuie însă să te menții mereu la același nivel. Să urci continuu, să nu cobori niciodată. Este foarte împovărător.

– Sînteți neliniștit?

— Sînt o fire neliniștită.

– Perseverența dumneavoastră în meserie s-a datorat dorinței de a deveni vedetă?

— Deloc! René Simon spunea: „Să nu ajungeți vedete. Mulțumiți-vă cu roluri de plan doi. Veți juca mai mult, mai sigur și veți cîștiga bani mulți". Nu eu am vrut să fiu vedetă. A fost dorința publicului. El m-a înălțat și probabil că tot el mă va arunca într-o zi.

– Pesimismul dumneavoastră mă miră.

— Eu nu sînt pesimist. Îmi plac lucrurile bine făcute. Așa am fost totdeauna. Dacă îmi cumpăr o mobilă vreau să fie o piesă într-adevăr frumoasă; o haină să fie bine finisată; un film să fie perfect.

– Din acest motiv participați la facerea filmelor dumneavoastră?

— Urmăresc toate etapele, mai ales montajul. Cînd sînt anunțat că filmul e gata, eu mă apuc de lucru. Am calitatea

---

■ **LOUIS DE FUNÈS** – *s-a născut la 31.VII.1914, la Courbevoie-Seine. Mort în ianuarie 1983. La început, actor de cabaret. Debutează în 1945 cu un rol secundar. Cu timpul ajunge vedetă a comediei franceze cinematografice. Colaborează cu regizorii: J. Becker, Hunebelle, Labro, Carbonnaux, H. Verneuil, J.P. Le Chanois, R. Habib, Autant-Lara, J. Girault, E. Molinaro, G. Oury.*

de a vedea filmul ca un spectator, parcă nu aș fi implicat. În timp ce regizorul, monteurul, tehnicienii sînt saturați de cît au văzut și revăzut aceleași scene, eu am ochiul proaspăt. Dacă materialul filmat îmi place, e bine. Dacă nu, rectific tot ce nu-mi place, lungimi, sincron etc.

- În concluzie: sînteți primul dumneavoastră spectator și totodată primul critic.

— Exact, nu vreau nici un declic.

- Rîdeți de ce ați făcut?

— Deloc! Mă mir că îi fac pe alții să rîdă.

- Cum vă găsiți gagurile. Cum vă ghidați inspirația?

— Ideile gagurilor îmi vin automat. Există în memoria mea și ies la comandă. Pot să-mi amintesc de un detaliu caraghios observat acum douăzeci de ani și să-l exploatez la momentul oportun. Nu sînt prea dotat pentru matematici, dar pentru asta da. Din fericire!

- Se spune că profesați un comic foarte superficial, bazat pe jocul fizionomiei și pe grimase. Ce părere aveți?

— Nu cred că mimica mea se poate numi „strîmbătură". O grimasă este urîtă, nu provoacă rîsul. Toată lumea se strîmbă fără a provoca totodată ilaritate. Comicul meu este un comic de situații și de expresie. Îmi plac gagurile cu o țintă absurdă. Spre exemplu, în filmul pe care îl turnez acum, *Cocoțat într-un pom*, există o scenă care se petrece într-o mașină, ca de altfel majoritatea scenelor (mașina este cocoțată într-un pin deasupra unei prăpastii, la o sută de metri de pămînt; acolo petrec mai multe zile, împreună cu doi tineri auto-stopiști, așteptînd ajutoare), eu transmițînd apeluri disperate către un vapor care se zărește departe, în larg. Pentru asta mă servesc de o oglindă mică în care se reflectă soarele. Fasciculul de lumină îndreptat spre vapor îl face să explodeze. Îmi spun „nu se poate! Nu pot fi eu vinovat!" Refac experiența cu un pescar aflat în barca sa. Și pescarul explodează. Este absurd, dar nu numai atît. Oglinda a devenit lupă! Un alt gag care îmi place: Sînt bucătar într-un restaurant, în timpul războiului. La un moment dat trebuie să dau rețeta unui sufleu de cartofi unui neamț care se află acolo. În timp ce i-o dictez, figura mea este deodată plasată într-o umbră care are exact profilul lui Hitler. Asta îl face să tremure de frică pe neamț.

— Vă găsiți ușor gagurile?

— Nicidecum. O idee bună, într-adevăr bună, este rară!

— Ce „zei" aveți printre genurile comicului?



Louis de Funès în filmul Fantômas contra Scotland Yard *(1967, regia: A. Hunebelle)*



Un „serial" comic cu longevitate, avîndu-l ca erou pe Jandarmul din Saint-Tropez *(1964, regia: Jean Girault) întruchipat de Louis de Funès*



Hibernatus *(1969, regia: E. Molinaro)*

— Evident, Charlie Chaplin. El a făcut să rîdă milioane și milioane de oameni din lumea întreagă. Am cumpărat toate filmele sale de o bobină sau două, pe care le-a făcut în vremea cînd nu avea firmă proprie. Aceste filmulețe se vînd. Le proiectez în fiecare duminică. Îmi dau curaj. Sînt paralizante. Pentru mine sînt ca o baie de tinerețe! Apoi Laurel și Hardy, Keaton, Harold Lloyd. Am cumpărat și filmele lor scurte. Sînt maeștrii mei. Asemenea filme ar trebui proiectate în conservatoare ca material didactic.

— *Aveți impresia că ați ajuns la culmea talentului?*

— Nu cred. Chaplin a găsit personajul micului vagabond. Eu îmi caut încă personajul.

— *Nu l-ați găsit?*

— Îmi place să interpretez P.D.G. (Președinți-directori generali de întreprindere) sau subofițeri. Personajul meu este al unui nemulțumit, evident. Probabil că nu este suficient. Mi-ar plăcea să joc răi-candizi. Știți: indivizi care au un aer dulce, angelic, fiind în realitate dați dracului, foarte falși, mișei. „Călăi" sau „prefăcuți", da!

— *A provoca rîsul înseamnă a dărui puțină fericire oamenilor. Vă dați seama... și sînteți fericit?*

— Sigur că-mi dau seama! A provoca rîsul contează pentru mine mai mult decît banii. Din acest motiv n-am fost interesat să mă afirm în dramă. Dealtfel nici n-am asemenea calități.

— *Care din filme vi se pare mai reușit?*

— Dacă l-aș fi văzut pe cel din urmă, v-aș răspunde ca toată lumea „ultimul". Nu știu, publicul este cel care-și alege filmul preferat. Mi se pare că **Oscar** era comic.

— *Mai întîi ați interpretat piesa pe scenă?*

— Cu **Oscar** a fost o întreagă poveste! Am dorit totdeauna să joc **Avarul** de Molière. Într-o zi, prin 1957, m-a chemat un producător, propunîndu-mi piesa. Am semnat contractul. Plecînd îmi tremurau toate mădularele și vorbeam singur: „Ce obrăznicie să pretinzi a juca **Avarul!** Nu vei putea niciodată!" Cincisprezece zile mai tîrziu, producătorul m-a chemat din nou și mi-a propus **Oscar.** Am acceptat, ca să scap de **Avarul.** A fost un mare succes, dîndu-mi, drept concluzie, încrederea în mine pentru a interpreta cîndva **Avarul. Avarul** este mai bine construit ca **Oscar.** Trebuie să ai o sănătate de fier pentru un asemenea rol. M-am lăsat de fumat, altfel n-aș fi putut rezista nici la primul act. Era nevoie de un suflu impecabil!

— *Condițiile psihice de lucru ale unui actor de comedie au ceva special?*

— Sînt cam penibile. Cînd lucrez, spre exemplu, dimineața mănînc un mic dejun normal, la prînz însă numai o friptură și o salată, iar seara nimic. Cred că toți comicii fac la fel. Într-o zi am băut un pahar de Bordeaux. Moțăiam prin toate colțurile. N-am avut nici o idee ca lumea.

— *Sînteți gurmand?*

— Ador mesele bune. Le rezerv însă orelor mele de repaos.

— *Cînd sînteți în vacanță, cu ce vă ocupați?*

— Îmi petrec vacanțele la țară. Ador natura, aerul curat. Fac multă grădinărie. Am început cu un petic de pămînt cu ridichi și pătrunjel. Acum am un hectar.

— *Aveți oarecare pricepere?*

— Nu, nu mă pricep deloc, cu toate că, eventual, aș putea trăi din grădinărit. Fac adesea imbecilități. Trebuie să aștept un an ca să le pot repara. E îngrozitor!

— *La Paris nu sînteți văzut niciodată în locuri publice. Detestați viața mondenă?*

— Nu-mi place să ies la Paris. Am impresia că sînt privit, toți așteptînd să fiu bufon. Galele, cockteilurile, le detest. Toată lumea are aceeași atitudine. Aplaudă din vîrful degetelor. Sînt împotriva premierelor de film cu invitați neplătitori. Mi-amintesc că primirea făcută **Marii hoinăreli** a fost, după părerea mea, foarte rece. Pentru Gérard Oury, care este obișnuit cu asemenea manifestări, a fost un triumf. Eu prefer o sală proaspătă care știe să rîdă.

(Interviu de *Guylaine Guidez*, din *„Le nouveau Cinémonde"*, *dec. 1970)*

Prezentare și traducere de
ANDRIANA FIANU

JEAN GABIN

„ÎMI FAC MESERIA, NU TRAG «CHIULUL»“



JEAN GABIN trece drept un sălbatic. Fals. Este un om căruia nu-i place să fie călcat pe bombeuri. Un om care are nostalgia trecutului, a timpului cînd a debutat la café-concert și a celui, mai apropiat cînd studiourile erau încă un reflex din „France-la-Douce“, cînd aparea în fața camerei de luat vederi fără microfon, fără play-back. Despre Gabin circulă o legendă: cea a unui burghez, a unui „bine-situat“ care filmează cu autoritate, pentru bani, conștient de cariera sa, comportarea în studio presupunînd afirmația: „Dacă este genial, nu e vina lui. Așa este“.

În parte adevărat? Totalmente fals? L-am intervievat îndelung pe Gabin. Stilul său în răspăr s-a domolit încetul cu încetul. A început să vorbească de meseria sa, pe care o iubește. Privirea uimitor de albastră n-a încetat să aibă o strălucire lucidă, uneori implacabilă și onestă.

Pe platoul unde filmează **Le Chat** — îmbrăcat în veston deschis, cu fața și părul netede — este înconjurat de echipa sa, aceeași de treizeci de ani, povestindu-i amintiri demne de Carco. În preajma aniversării a cincizeci de ani de carieră, poate să-și permită o asemenea comportare: este cu un grup de prieteni, printre care costumiera — foarte prețioasă — care nu-l părăsește, urmîndu-l de la un film la altul.

Jean Gabin nu dorește să se retragă. Nu încă. Pentru a-și sărbători jumătatea de secol de activitate în music-hall și cinematograf, are în perspectivă trei filme. În martie, **Il était un petit navire**



Michèle Morgan și Jean Gabin în filmul Suflete în ceață *(1938, regia: Marcel Carné)*

■ **JEAN GABIN** - *Jean Alexis Montcorge, - născut la 17.V.1907 la Mériel-Seine et Oise. Mort la 17.11.1976. Muncitor, actor de operetă, șansonetist la Folies-Bergère. 1928: debutează cu două scheciuri sub egida casei Pathé. 1930: filmează în opereta* **Chacun a sa chance.** *Joacă în filme semnate de Julien Duvivier, Jean Renoir, Jean Gremillon, Marcel Carné. Turnează în Franța și S.U.A. Premii: Veneția - Cupa Volpi 1951* **(La nuit est son royaume),** *1954* **(L'air de Paris, Touchez pas au grisbi);** *Berlin - Ursul de argint 1959* **(Archimede le clochard),** *1971* **(Le Chat).**



Jean Gabin și Viviane Romance în Frumoasa echipă *(1936) sau* Cinci prieteni *(după titlul sub care a rulat filmul regizorului Julien Duvivier, în România)*

de Audiard, după René Fallet. Audiard-Gabin, încă un tandem exploziv. Se pare că Audiard ar fi afirmat: „Gabin știe că în studio eu sînt stăpînul, cred că între noi totul va merge bine".

— **Le Chat** este fără îndoială unul din filmele cele mai profunde, de analiză psihologică, pe care le-ați turnat? Cuplul care se distruge este o poveste cumplită.

Gabin: Este o poveste. Nu știu dacă e cumplită. O poveste de Simenon, bună după gustul meu. Citiți cartea și veți vedea. Întotdeauna este foarte greu de găsit povestea. Am filmat 12 Simenon, nu numai Maigret, fiindcă istoriile sale sînt frumoase. Il cunosc pe Simenon, nu ne putem vedea prea des, fiindcă locuiește în Elveția.

— Credeți că împreună cu Simone Signoret formați ceea ce se numește un duet de monștri sacri?

Gabin: Există actori. Nu monștri sacri. De Gaulle e un monstru sacru. Signoret se mulțumește să fie magnifică în acest rol, iar mie îmi place foarte mult maniera interpretării ei, fiindcă nu joacă.

— Am asemuit adesea jocul dumneavoastră cu cel al lui Michel Simon, amîndoi, fără să jucați, sînteți exact ce trebuie.

Gabin: Asta e părerea dumneavoastră. Nu sînt din familia actoricească a lui Michel Simon. Fiecare actor joacă în felul său. Așa se întîmplă și cu Simon. La fel Delon, Belmondo sau Ventura. Fiecare își riscă viața. Nu putem fi comparați. Ești ceea ce ești. Orice se spune despre unul sau altul, monstru sacru sau nu, sînt numai legende. Eu îmi văd de treabă, nu trag chiulul.

— Fiindcă vorbim despre legende... se spune că lucrați pentru a plăti impozite.

Gabin: O idioțenie. Puteți scrie că dau perceptorului 70% din onorarii, că sînt vedeta cea mai prost plătită — nu pot spune că sînt cea mai prost plătită din tot cinematograful. Nu sînt contrariat. Lucrez numai cînd îmi place, cînd mă atrage un film, cînd scenariul, repet, îmi place. Mă gîndesc la vremea cînd turnam **La belle equipe, La bête humaine, La grande illusion.**

— A propos de ultimul film pomenit, tot o legendă, a unui soldat francez prizonier în Germania care visează Parisul. Renoir v-a ademenit cu perspectiva unei fripturi suculente de vacă?

Gabin: Nu este adevărat. Renoir este una din amintirile mele foarte plăcute. Nu are alura unui regizor. Dacă aș lucra din nou cu el? De ce nu, dacă îmi propune ceva interesant.

— Vorbiți adesea de o epocă a uitării, în detrimentul carierei dumneavoastră, chiar după Eliberare... cu toate că lista filmelor este impresionantă.

Gabin: A fost o perioadă cînd nu am lucrat din plin, este adevărat, chiar după Eliberare. Șapte ani nu am valorat nici cît o dușcă de cidru. Între '39 și '46 aproape n-am turnat. Apoi a fost atît de frumosul film al lui Clement, lucrat în Italia. Despre ce am făcut în America, nu merită să vorbim. **Peniche d'Amour** era execrabil, cu toate că partenera mea, Ida Lupino, care era și regizor, a fost fermecătoare, fiind o actriță excelentă. Da, a existat această cădere, pînă am pornit din nou.

— Cînd mergeți acum pe stradă nu aveți impresia că se spune: „Iată-l pe Gabin!", că gloria dumneavoastră este sigură...

Gabin: Arta nu e glorie. Gloria este rezervată generalilor. Noi, actorii, avem

ceea ce se numește P.P., adică popularitate provizorie. Fac excepție exemple rarisime. Nu prea există străzi purtînd nume de actori. Micul Larousse? Da, figurez acolo de vreo doisprezece ani, mai este și Fernandel. Sînt încredințat că astăzi nu se mai acordă respectul de altădată actorilor, chiar celor de cinema. Pe vremea lui Lemaître, Guitry, Sarah Bernardt era altfel. Publicul nu vede în noi decît niște indivizi care cîștigă bani. Nu vede cît de important este să-l distrăm. Sînt convins că sărmanul Bourvil a făcut mai mult în biata lui viață decît nu știu cîți generali. I-a făcut pe oameni să rîdă, **i-a distrat.** Este admirabil să realizezi așa ceva într-o epocă atît de plicticoasă. Mi-am ales o meserie, să-i distrez pe oameni, și încerc să o fac cît mai bine. În fond, asta e țelul nostru. Nu trebuie să existe părerea că totul se bazează pe bișniță. Îi plîng pe comedienii ajunși la zilele bătrîneții, cînd trăiesc numai din pensie [...]

— Am impresia că faceți o diferență între comedian și actor. De ce?

Gabin: Fiindcă nu sînt actor. Mă mulțumesc a aduce un personaj la mine, interpretîndu-l după temperamentul meu. Sînt incapabil să joc clasici. Mă interesează să fac credibil un personaj. Clasicii au un dialog care nu se poate schimba. Sînt incapabil să joc tragedie, ba chiar și Molière. La început, spectacolul a fost pentru mine, ca să spun așa, epoca zeflemelii. Tatăl meu era la caf'-con' pe vremea lui Polux. Numele lui poate fi citit pe afișele de la Porte-Royal. Îmi plăcea epoca, timpul cînd se cînta fără microfon, ca Damia, alături de care, la Moulin-Rouge, mi-am luat adio de la music-hall. Cîntam pentru a-mi cîștiga pîinea... Azi, toți cîntă cu tetina, microfonul. Îmi place un singur interpret, Montand. El își permite să cînte fără tetină. Becaud, Aznavour sînt altceva. Montand cîntă pentru alții. Este plăcut pe scenă, dansează. Așa erau cei de altădată. Marcel Aumont ar fi putut să fie mare. Revenind la anii mai tineri, cîntam în **Coeur des Lilas** de Litvack, iar prin 1930 (în direct) în **La Môme caoutchouc.** Mă acompania un tip la acordeon. Totul se petrecea într-un fel de sac de sticlă. Din cauza reflexelor, Litvack s-a costumat într-un individ cu șapcă, asemeni figuranților.



Cu Pisica *(regia: Pierre Granier - Deferre). Jean Gabin - alături de Simone Signoret - își îmbogățește palmaresul cucerind pentru a doua oară „Ursul de argint" la Festivalul din Berlinul de vest, 1971*

Spunea: „mergem mai departe". S-ar putea revedea la Cinematecă. Mă îndoiesc însă că s-ar mai putea vedea una din amintirile mele iubite, **La Belle Marinière** cu Madeleine Renaud. Știu, de la Harry Lachman, realizatorul, că există numai o copie în America.

— Cui atribuiți popularitatea dumneavoastră care, în pofida a tot ce ați spus, nu se dezminte?

Gabin: Nu pricep de ce oamenii vin să mă vadă. Încerc să joc bine în filme, asta știu. Cînd nu roșești, înseamnă că ți-ai făcut datoria. Am făcut și filme proaste. Nu a fost vina mea. Nu trebuie să-ți fie rușine de nici un film. În orice caz, asta nu înseamnă mai nimic. Cîștigînd banii mulți, îi dai la fisc. Mă mulțumesc să plătesc și să rabd. Nu înțeleg nimic din treburile financiare.

— Care este cea mai mare plăcere a vieții dumneavoastră?

Gabin: Nu înțeleg de ce actorii trebuie să spună ce le face plăcere, și nu sînt întrebați niciodată politicienii ce le face plăcere în afara posturilor lor. Și actorii, ca toată lumea, au necazuri. Oamenii cred că ei trăiesc numai într-o distracție.

— Granier Deferre îmi vorbea, de curînd, despre firescul dumneavoastră atît de surprinzător dintr-un film uitat, în care erați așezat alături de un doctor privind o radiografie. Cum explicați puterea de identificare?

Gabin: Acolo era un simplu caz de observare. Mi s-au făcut radiografii ca oricărui om. I-am observat pe doctori. Nu este nevoie să urmezi cine știe ce școli importante.

(Interviu de Henri Rode, „Cinémonde", 1970)

Traducere de ANDRIANA FIANU

VITTORIO GASSMAN

EXPERIENȚA HOLLYWOODIANĂ



HOLLYWOOD, anul 1951. Locuiam (împreună cu actrița americană Shelley Winters, cu care avea să se căsătorească și să aibă o fetiță, Tory — n.t.) într-un mic apartament pe Holloway Drive și am devenit imediat victima curiozității devoratoare a oamenilor și a celor din cinematografie. Un torent de interviuri și invitații. Era ceea ce doream, voiam într-adevăr să văd aceste vedete legendare „în carne și oase" și — de ce nu? — să le vizitez casele, precum curioșii din autobuzele turistice.

Am fost copleșit. A doua sau a treia seară am fost invitați să dejunăm la Tyrone Power și Linda Christian. O vilă fastuoasă în stil mexican. Invitații erau cel puțin un Joseph Cotten, sau un ziarist cu șase milioane de cititori, sau un magnat al filmului stil Fitzgerald. Eu nu făceam doi bani, dar eram logodnicul unei vedete. Mi s-au făcut imediat (bineînțeles) propuneri de angajament și oferte din partea unor faimoși impresari care voiau să se ocupe de interesele mele. Tergiversam. Au trecut cîteva săptămîni. Resursele mele financiare începuseră să se epuizeze. Am acceptat să joc într-un film pe care mi-l oferea o companie independentă, **The Glass Wall,** o poveste cam subțirică, dar agreabilă, care urma să fie turnată la New York și care mai tîrziu s-a dovedit a fi filmul cel mai puțin prost din seria mea hollywoodiană... Am cunoscut și alte mituri ale tinereții mele, fie pentru a vedea confirmată admirația mea (blîndul Garry Cooper, printre alții), fie pentru a trăi decepții crunte; una dintre ele — Loretta Young, care în spațiul unui dejun și-a pierdut strălucitoarea aureolă pe care i-o asiguraseră faimoșii ei ochi albaștri, s-a dovedit a fi îngrozitor de pisăloagă și reacționară dincolo de orice limită. Cealaltă, venind de la Myrna Loy, care mi s-a părut prețioasă și artificială...

Am început să filmez **The Glass Wall** la New York: a fost unica dată cînd aparatele de filmat au avut acces în palatul de sticlă al O.N.U.

Odată filmul terminat, am plecat la Los Angeles, unde Metro Goldwyn mi-a oferit un contract pe șapte ani. Shelley era în al nouălea cer, Metro fiind cea mai importantă casă de producție de la Hollywood, iar contractul de lungă durată îngăduindu-mi să pun capăt rezervelor mele inițiale în legătură cu „american way of life".

Am avut în schimb alte rezerve, oprindu-mă asupra unui punct crucial. Voiam să dispun de șase luni pe an pentru a mă întoarce în Italia și a reveni la teatru.

Am învins după o luptă dificilă și am semnat cele patru sute de pagini ale contractului tip, plin de clauze și restricții. Așteptînd primul meu film, mă familiarizam cu studiourile Culver City.

În aripa rezervată actorilor, unde mi s-a repartizat o cabină luxoasă, treceam prin coridoare citind pe mici firme numele eroilor de la Metro: Gable, Turner, Gardner. Existau cabine re-

■ **VITTORIO GASSMAN** – *actor italian, născut la Genova, la 1 septembrie 1922. A debutat în teatru în 1943, cu compania Alda Borelli, și în cinema, în 1946, în regia lui Giovanni Paolucci* **(Preludio d'amore)** *și Mario Soldati* **(Danielle Cortis).** *Desfășurînd o activitate debordantă, el joacă fără întrerupere pe scenă și în studiouri cinematografice. Creîndu-și propria companie în 1952, interpretează în teatru (și în turnee în străinătate),* **Oreste, Un tramvai numit dorință, Peer Gynt, Hamlet, Kean, Oedip-rege** *etc. Actor cu o vitalitate excepțională, a repurtat mari succese în filme ca* **I Soliti ignoti, Il Sorpaso, I Mostri, Riso amare, Il Tradimento, Rhapsody, Kean, Război și pace, Furtuna.**

zervate în permanență, precum cea a lui Spencer Tracy, izolată de toate celelalte și în fața căreia oamenii treceau într-o liniște plină de respect...

Vara se apropia de sfîrșit. Într-o lună voi fi la Roma, voi juca și voi pune în scenă **Hamlet**. Luigi (Squarzina, — n.t.) a venit să mă vadă la Los Angeles, pentru a discuta spectacolul shakespearean.

Eliberat de orice angajament, am petrecut ultima lună pregătindu-mi plecarea și întîlnindu-mă cu diverși oameni. Shelley, îngrijorată la ideea de a rămîne singură timp de mai multe luni, se străduia să repereze pentru mine, într-un Los Angeles convențional, care nu-i plăcea nici ei, puținele refugii și cercuri cu adevărat interesante. Unul din aceste refugii a fost, la Malibu, casa lui Salka Viertel, o femeie fermecătoare și extrem de inteligentă, veche prietenă a lui Garbo și gazdă permanentă a intelectualității transplantate în California. I-am cunoscut în salonul ei pe soții Chaplin, pe Aldous Huxley, Christopher Isherwood, Lillian Hellman, mințile cele mai strălucite ale coloniei germane, de la Lion Feuchtwanger la fiul lui Thomas Mann.

ÎN ce-l privește pe Chaplin, am avut marele privilegiu de a-l vedea lucrînd. Ni s-a permis, mie și altor cîtorva persoane, puține la număr, să asistăm o zi întreagă la turnarea filmului **Limelight**, în hangarele vetuste pe care maestrul le folosea ca studiouri.

Într-o liniște mormîntală, l-am văzut repetînd și turnînd una din scenele capitale ale filmului, cea în care Calvero, citind cronicile consacrate debutului protejatei sale, simte că a pierdut-o iremediabil. Chaplin alerga ca o pisică pe platou, îi strunea pe asistenți cu pocnituri din degete, juca toate rolurile. Era pasionant să-l vezi transformîndu-se într-o tînără de 17 ani, pentru a da indicații tinerei sale interprete.

După două sau trei ore, majoritatea spectatorilor au fost politicos invitați să părăsească platoul. Shelley și cu mine l-am urmat pe Chaplin la montaj, unde am avut privilegiul unei improvizații revelatoare. Era așezat lîngă autorul montajului, una din vechile glorii ale meseriei, cu părul alb. Deodată, acesta și-a permis o sugestie: „Cred că în această secvență s-ar putea..." Chaplin i-a retezat-o cu un categoric pocnet din degete: „Ești aici pentru a-mi prezenta pelicula, nimic mai mult". O liniște grea; după care, foarte repede, unul din asistenți ne-a scos afară. Audiența se terminase.

CASA lui Charles Laughton n-a întîrziat să-mi devină familiară. Cocoțată pe una din colinele de la Beverly, era un ciudat amestec de stil englezesc cu „vechea Romă". Tineri actori urcau în procesiune pînă acolo, dornici să-și atenueze accentele regionale, ba veneau și actori consacrați cărora le erau străine subtilitățile versurilor clasice. Laughton era un maestru necontestat al enigmelor versului alb shakespearean: teoriile sale confirmau experiența și tendința mea naturală spre respectarea structurilor metrice.

„Versul trebuie să fie simțit în fiecare accent" — decreta majestuosul Laughton. „Fiecare silabă fiind egală cu accentul ei, Shakespeare trebuie să poată fi dansat ca Mozart, ca Dante și ca toată poezia autentică". Am discutat cu el despre **Hamlet**, pe care Laughton îl vedea ca tragedia unui tînăr și a unui intelectual. Am reținut de la el ceea ce avea să devină baza interpretării mele: un Hamlet care nu era atît incapabil să acționeze, cît să suporte vulgaritatea și inutilitatea acțiunii...

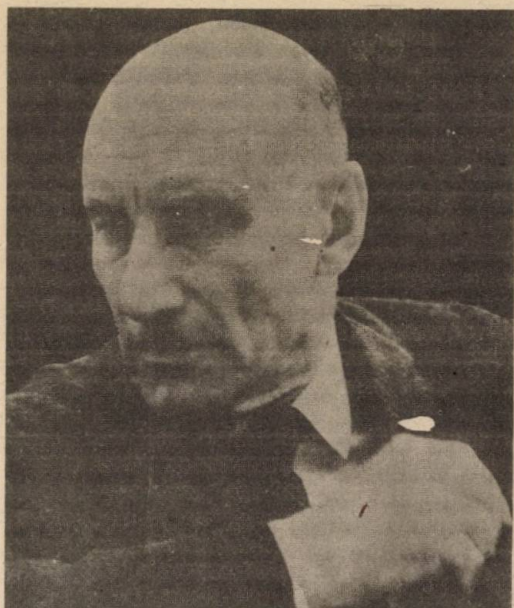
ZBURAM în sens invers deasupra Atlanticului. Toată trupa angajată pentru **Hamlet** a venit să mă întîmpine la aeroportul din Roma. Repetițiile au început a doua zi, cu mulți debutanți, sau aproape, în distribuție. N-am să vă plictisesc cu povestiri despre pregătirea acestui spectacol și succesul pe care l-a repurtat la Teatrul Valle, unde a depășit pentru prima dată o sută de reprezentații. Voi reaminti doar că acest **Hamlet** a fost pentru mine linia de demarcație între ucenicia și maturitatea actorului.

(Din volumul *Un grand avenir derrière moi*, ed. Gallimard, 1982)

Prezentare și traducere de
COLETTE CORBU

SERGHEI GHERASIMOV

VIAŢA MEA, FILMELE MELE



1.

...CU cît înaintez în vîrstă, cu atît mai limpede îmi revăd anii copilăriei. Îmi amintesc. Îmi amintesc de jocurile copiilor de la ţară, de pescuitul în lacul Aral, la Cebankal, unde părinţii mei veniseră după exilul din Siberia. Îmi vin în minte vacanţele vesele de vară, liniştea zilelor scurte de iarnă şi serile lungi fermecate de lecturi din Puşkin, la lumina lămpii cu petrol.

Aveam trei ani cînd tata a murit în condiţii tragice şi cînd mama a rămas singură cu cinci copii. La paisprezece ani, am devenit pentru o bună perioadă de vreme singurul întreţinător al familiei, lucrînd la o tîmplărie din Krasnoiarsk.

Cu toate acestea, îmi aduc aminte de copilărie ca de o epocă fericită. Dragostea mea pentru pictură se estompase deja în faţa interesului faţă de teatru. La şapte ani, mă jucam de-a teatrul, pentru ca la opt ani, la Ekaterinburg, să ajung pe scena unui teatru adevărat. Eram fermecat de **Evgheni Oneghin** al lui Ceaikovski şi de **Hoţii** lui Schiller — îmi pierdusem pofta de mîncare, nu puteam dormi. Toată ziua nu făceam altceva decît să recit mereu şi mereu pasaje întregi din felurite piese.

În cele din urmă, am ales Petrogradul, unde, la şaptesprezece ani, am început să învăţ pictura, în vreme ce seara urcam pe scena „Teatrului Experimental". Acolo am jucat primul meu „rol", unul în care nu spuneam nici un cuvînt. După aceea, m-a luat un coleg de la şcoala de pictură şi m-a dus la FEKS — Teatrul artiştilor excentrici. Cînd m-am dus acolo pentru prima dată, Leonid Trauberg, îmbrăcat într-o scurtă de piele, cu fular galben şi cu un fluier de arbitru în gură, tocmai dirija un grup de tineri care alcătuiseră o piramidă. În cele din urmă, aceştia se aruncară cu toţii, rîzînd, pe podea.

Acest admirabil atelier actoricesc bulversase toate formele cunoscute şi recunoscute ale artei dramatice, iar pe mine, un ins venit de la ţară, m-a atras prin noutatea şi neobişnuitul lui. Nu voi uita niciodată seara în care Grigori Kozînţev ne-a chemat pe toţi şi ne-a zis: „Am fost cu Trauberg la Moscova. Am văzut **Greva** lui Eisenstein... Şi ne-am

■ **SERGHEI GHERASIMOV** *(21 mai 1906) este unul dintre maeştrii „veterani" ai cinematografului sovietic; cariera sa începe în anii '20 (alături de Kozînţev şi Trauberg activează în cadrul grupului avangardist F.E.K.S. - Fabrica actorului excentric) şi îşi reliefează strălucite caracteristici, în perioadele următoare, de la filmul* **Uniune pentru marea cauză** *(1927) la* **Învăţătorul** *(1939), de la* **Tînăra gardă** *(1948) la trilogia* **Pe Donul liniştit,** *(ecranizarea după romanul lui Şolohov fiind distinsă cu Marele premiu, la Karlovy Vary, în 1958), de la* **Ziaristul** *(Marele premiu, la Moscova, 1967) la* **Tinereţea lui Petru** *(1981). Generaţii succesive de actori s-au format sub îndrumarea lui Gherasimov (care este şi profesor la V.G.I.K. - Institutul Unional de cinematografie din Moscova), s-au lansat şi consacrat în filmele lui. Nonna Mordinkova, Serghei Bondarciuk, Viaceslav Tihonov, Ianna Makarova au trecut prin „şcoala"* **Tinerei gărzi;** *după cum alţi interpreţi de mare valoare, precum regretaţii Vasili Sukşin şi Anatoli Soloniţin, Innokenti Smoktunovski, Oleg Strijenov sau Natalia Bondarciuk au evoluat în filmele sale.*

zis că tot ce facem noi aici, împreună, nu sînt decît niște jocuri nevinovate de copii. Există pe lume lucruri mult mai serioase..."

2.

ÎN anii aceia se năștea cinematografia revoluționară. Filmele lui Eisenstein și Pudovkin purtau amprenta personalității și temperamentului lor politic. Ne-am maturizat cu toții în epoca lor, sub influența artei lor socialiste, care — pe atunci intuitiv — ne-a marcat evoluția viitoare. Actorii de la FEKS nu erau încă pregătiți pentru realizarea unor filme de mare anvergură socială. În pelicula tratînd despre revolta detașamentului din Cernigov, film datînd din 1926, ne-am apropiat mult de istoria mișcării revoluționare din Rusia. Jucam rolul lui Roman Medoks, un provocator și un aventurier. Pentru că la FEKS nu se fardau, am lăsat să-mi crească perciunii întocmai ca o pensulă, fapt care i-a speriat pe mulți dintre cei care mă întîlneau pe străzile Leningradului.

FEKS-ul a crescut din punctul de vedere al abordării problemelor sociale odată cu filmul **Noul Babilon,** inspirat din perioada Comunei din Paris. Acest film, în care jucam rolul unui gazetar, a fost foarte important și pentru mine. Jucasem în cinci filme, eram de-acuma cunoscut și chiar popular ca actor al filmului mut, dar tocmai în perioada aceea a început să mă bată gîndul să mă apuc de regie.

Am debutat la Studioul „Mosfilm", împreună cu S. Barteniev. Kozînțev mi-a propus să-i fiu asistent la turnarea filmului **Singură în vîrtejul morții,** în care urma să joc și rolul președintelui. Cu această ocazie am trăit una dintre cele mai interesante experiențe și perioade ale vieții mele din lumea filmului. Asta se întîmpla prin anii treizeci. Turnam undeva în ținutul Altai, și pelicula noastră trebuia să trateze despre probleme legate nemijlocit de colectivizare, grupul nostru aflîndu-se în mijlocul evenimentelor dramatice ale transformării revoluționare a satului. În acest film, a răsunat pentru prima dată muzica lui Dmitri Șostakovici.

După întoarcerea din Altai, Kozînțev mi-a propus să predau, împreună cu el,



Imagine din filmul sovietic A iubi omul *(regia: Serghei Gherasimov)*

la secția Film a Institutului de artă scenică. Așadar, în anul 1931 a început și activitatea mea pedagogică. După un an, am rămas să conduc singur această secție. După două filme mute: **Pădurea** și **Oare te iubesc?**, am trecut la realizarea primului meu film sonor, **Eroi polari.**

3.

ORI de cîte ori mă gîndesc astăzi la filmele din perioada anilor '30 îmi pun întrebarea: în ce consta prospețimea și forța lor? Răspunsul este simplu: în adîncul lor conținut de idei. Eu am conceput filmele ca pe niște povestiri simple, cu o acțiune dramatică, banal de simplă.

Poate cea mai grea clipă pentru un regizor este cea în care se prezintă în sala de proiecție, în mijlocul colectivului de creație. Mi-amintesc că, la prima proiecție a **Învățătorului,** Grigori Kozînțev, prefăcîndu-se din cale-afară de enigmatic și gînditor, m-a luat deoparte pe coridor, a tăcut o clipă, parcă neștiind cum să înceapă, apoi a spus: „Ascultă, Serioja, tu știi că-i foarte bun?"

Filmările la **Mascarada** le-am terminat în ziua de sîmbătă, 21 iunie 1941. În ziua următoare, duminica, filmul trebuia predat oficial Comisiei pentru sărbătorirea jubileului Lermontov.

În ziua aceea am trăit, împreună cu toți oamenii sovietici, o lovitură cumplită. Se răsturnase întreaga măsură a lucrurilor, timpul începuse să se mă-

soare altfel, se schimbase raportul ierarhic dintre datorie și interes. Am uitat de film. Mai tîrziu, la Moscova, cînd am urmărit filmul în prezența lui Mihail Romm, președintele Comisiei centrale pentru producția filmelor artistice, ni s-a părut, amîndurora, că acțiunea de pe ecran se desfășoară într-o cu totul altă lume decît a noastră. Seara am plecat cu Romm la Leningrad, pentru a hotărî soarta Studioului „Lenfilm". Pe drum am fost surprinși de primele bombardamente.

Leningradul ne-a întîmpinat cu ferestre oarbe și liniște de mormînt. Multe uzine fuseseră evacuate deja. În zilele acelea, plimbîndu-mă prin oraș cu Mihail Kalatozov și Tamara Makarova, am simțit cu toții o contradicție paradoxală între liniștea Leningradului și infernul prin care trecuserăm pe drum. Sfătuindu-ne cum anume vom trăi în continuare, Tamara Makarova a spus:

— Eu la Leningrad m-am născut și la Leningrad mi-am trăit viața. Eu nu plec nicăieri!

4.

La sfîrșitul lui 1942, am plecat la Moscova, pentru a preda filmul despre Leningradul erou, care a rulat pe ecrane sub titlul **Neînfrînții.**

La „Mosfilm" am realizat apoi un alt film, **Țara cea mare,** în care prezentam evacuarea uzinei „Uralmaș". Și această peliculă a fost turnată la fața locului. Rolul pe care Tamara Makarova l-a jucat în acest film cred că este cel mai bun dintre toate cele pe care le-a interpretat în filmele pe care le-am realizat.

În primăvara anului 1944, am fost numit director al Studioului central de filme documentare. A trebuit s-o iau de la început, întrucît pînă atunci nu făcusem filme documentare. M-a ajutat enorm experiența acumulată la Leningrad. Noua mea muncă cerea o mulțime de deplasări, prilejuia întîlniri interesante...

Cu timpul, viața mi s-a schimbat. Am început să mă concentrez mai ales asupra activității pedagogice. De această perioadă este legată realizarea primului meu film de după război, **Tînăra Gardă,** după romanul lui Fadeev, care tocmai era în curs de apariție. Scriitorul îmi dădea capitolele unul după altul, iar noi le transpuneam de îndată pe peliculă.

Donul liniștit am dorit să-l realizez încă din anul 1939, dar mi-am realizat acest vis abia după douăzeci de ani. La premieră, Mihail Șolohov ne-a invitat în satul său natal, iar spectatorii discutau cu actorii ca și cînd în fața lor s-ar fi aflat înșiși eroii romanului și ai filmului. A fost cea mai mare mulțumire și recompensă pentru munca enormă pe care am depus-o.

Zece ani din viață mi-au luat cele patru filme la care am lucrat apoi — tetralogia despre oamenii anilor '60: **Oameni și fiare, Lîngă lac, Ziaristul** și **A iubi omul.**

Subiectul pentru primul film l-a constituit povestirea unuia dintre pedagogii Institutului nostru, care fusese luat în captivitate de nemți, dar care a izbutit să se întoarcă acasă, unde a fost reprimit în partid.

Ziaristul s-a născut din dorința mea mai veche de a realiza o peliculă despre această profesie. Crezul meu este exprimat de eroul filmului, care spune: „Această profesiune îmi deschide drumuri către cea mai profundă cunoaștere a vieții".

La începutul anului 1970, am terminat filmul **Lîngă lac.** Ideea mi-a venit în timp ce mă aflam acasă, la Cebarkal, unde am turnat filmul **Ziaristul.**

A iubi omul a fost proiectat pe ecrane în 1972 și a trezit un ecou literalmente enorm. Le sînt recunoscător spectatorilor că au înțeles și au preluat mesajul pe care îl transmite filmul.

În anul 1975, a avut loc premiera filmului **Fiice-mame...**

5.

CRED că viața nu se sfîrșește atîta vreme cît omul este interesat de munca sa, atîta vreme cît el este conștient de utilitatea sa, de nevoia pe care o au ceilalți de el. Impulsul principal pentru activitatea de creație îl constituie interesul și personalitatea omului. Este nevoie ca omul să-și trăiască cu înțelepciune anii care i-au fost hărăziți, să-i fie dragi oamenii, și să iubească tot ce-i frumos, și să-și înfrumusețeze singur viața...

Prezentare și traducere de
NICOLAE NICOARĂ

SACHA GUITRY

„ROMANUL UNUI TRIŞOR"



DOAMNELOR şi domnilor, vă rog să mă iertaţi că v-am făcut să aşteptaţi, eram la ruletă![1]

Am fost căutat pretutindeni, dar nu puteam fi găsit totuşi decît într-un singur loc: în sala de joc.

Nu există decît două jocuri de noroc: bacaraua şi ruleta. Ecartéul, pocherul, bridge-ul, manila şi toate derivatele lor sînt jocuri cu care să-ţi treci timpul, care te pot incontestabil şi distra. Recunosc chiar că unele din aceste jocuri de cărţi pot fi mai recreative decît ruleta şi bacaraua. La ecarté ca şi la pocher poţi să capeţi o adevărată ştiinţă. Un om ca Alfred Edward era un maestru al ecarté-ului şi sînt sigur că cei care au avut plăcerea de a juca pocher sau bridge cu Alfred Casius n-au uitat infailibilitatea, talentul real pe care îl avea la joc, darul de a prevedea şi de a anula, în mod matematic, loviturile soartei...

În ce mă priveşte, am poate defecte — cine n-are! —, dar am o calitate ce nu-mi poate fi contestată: fidelitatea.

De treizeci de ani de cînd joc la ruletă, joc întotdeauna pe aceleaşi numere: 35, 3, 26, 0 şi 32. Asta înseamnă a juca pe cifrele învecinate cu 0.

Şi joc pe ele din două motive. Sau pentru că unul dintre ele a ieşit sau fiindcă unul din aceste cinci n-a ieşit. Da, pentru că îmi spun: „Din moment ce unul din ele a ieşit, înseamnă că o să mai iasă, deci să profităm de acest lucru." Sau îmi spun: „N-au ieşit încă, aşa că trebuie să iasă acum, deci să profităm!"

Sînt treizeci de ani de cînd fac acest raţionament stupid. Spun că-i stupid, fiindcă de treizeci de ani pierd la joc cu o regularitate aş spune metodică.

Cei care mă urmăresc trebuie să aibă impresia unui om care joacă după formula „Cine pierde cîştigă".

Nu cred că sînt mai prost decît alţii, dar n-am văzut niciodată pe cineva jucînd mai prosteşte decît mine. Mi-o repet neîncetat. Cînd sînt singur mă bles-

[1] *Textul reprezintă alocuţia rostită de Sacha Guitry cu ocazia reprezentării filmului* **Romanul unui trişor** *la cazinoul din Biarritz, în ziua de 9 august 1936.*

■ *SACHA GUITRY, actor şi regizor de teatru şi de cinema francez, autor dramatic şi scenarist de filme. (Petersburg, Rusia, 21.II.1885 – Paris, 14.II.1957), unul din cei mai populari actori ai teatrului francez, de-a lungul carierei sale, de peste 50 de ani, jucînd în 180 de piese şi 32 de filme scrise de el, dintre care cităm cele mai cuoscute: piese de teatru –* **Paznicul de noapte** *(1911);* **Pelerina scoţiană** *(1913);* **Debureau** *(1918);* **Pasteur** *(1919);* **Tata avea dreptate** *(1919);* **Mozart** *(1927);* **Jean de La Fontaine** *(1928);* **Cadril** *(1937);* **Talleyrand** *(1947); filme –* **Romanul unui trişor** *(1935–1936);* **Perlele Coroanei** *(1937);* **Pensiunea burlacilor** *(1939);* **Diavolul şchiop** *(1948);* **La doi porumbei** *(1949);* **Debureau** *(1951);* **Dacă Versailles mi-ar fi povestit** *(1953);* **Napoleon** *(1954);* **Dacă Paris mi-ar fi povestit** *(1955);* **Asasini şi hoţi** *(1956);* **Trei fac o pereche** *(1957).*

tem și de fiecare dată îmi făgăduiesc formal să renunț la cele cinci numere fatidice.

Vin la masa de joc absolut hotărît să joc pe 14, 31, 7, 18 sau 30 și în ultima clipă anunț: „Pe 3, 26, 32 și 35!" iar crupierul, docil, îmi așează jetoanele zîmbindu-mi așa cum zîmbește unui sărman copil care are o boală incurabilă.

Dealtfel, nu împărtășesc deloc părerea celor care spun că jocul este un viciu oribil. Consider doar că excesul în toate e un defect. Nu trebuie să joci prea mult... Numai că dacă excesul în toate este un defect „a nu juca deloc e tot un defect, căci e ceva exagerat".

Mă consolează doar faptul că nu sînt totuși singurul jucător care joacă întocmai ca un idiot. Sînt mulți aceia care, nebuni cum sînt, caută să se substituie astfel Hazardului!

Anul trecut, am avut ocazia să urmăresc într-un cazinou un om extraordinar: un profesor de ruletă.

Da, dădea lecții de ruletă așa cum ar da lecții de engleză sau lecții de pian. Învăța pe alții să joace la ruletă, ca și cum acești elevi, muncind bine, ar putea într-o bună zi s-ajungă să joace „foarte bine" la ruletă.

N-am luat lecții cu el, dar îmi închipui că nu-l interesa deloc problema cîștigului. Cred chiar că pentru un profesor de ruletă principalul nu e să cîștigi, ci să joci bine. Probabil că pretindea chiar că-i preferabil să pierzi jucînd „bine" decît să cîștigi jucînd „prost".

Sînt convins că pentru un matematician de felul ăsta, probabilitățile au un farmec mult mai mare decît certitudinile. El avea o secretară. Nu știu cine era: nepoată, verișoară sau metresa lui. Trebuie să fi avut vreo douăzeci de ani, în vreme ce el trecuse de șaizeci.

Profesorul se instala la o masă neocupată. Și spun „se instala", căci își scotea din buzunar un vraf destul de mare de hîrtii și niște liste interminabile care mergeau de la 0 la 36. Făcuse toate supozițiile, prevăzuse toate loviturile posibile. Fața lui avea expresia unuia care are capul plin cu cifre. Metresa, verișoara sau nepoata stătea între masa ruletei la care se juca și masa profesorului. Venea și-i spunea la ureche numărul care ieșise, apoi se întorcea la masa ruletei... Atunci omul nostru începea o serie de operațiuni. Înmulțea numărul acela cu opt, îl aduna cu precedentul, îl împărțea la șapte, apoi, chemîndu-și nepoata, îi da zece franci spunîndu-i: „Bine, pune pe 24". în timp ce fața lui exprima o încredere absolută. 24 nu putea să nu iasă — și peste o clipă verișoara, nepoata sau metresa lui o să-i aducă de 35 ori zece franci.

Bila se învîrtea, se învîrtea și apoi, într-o tăcere relativă, crupierul anunța:

— 31!

Omul nostru avea atunci o mimică nemaipomenită. Făcea ochii mari, își ridica brațele și murmura:

— Cum așa, 31? Dar nu-i posibil... după 14... Haide-haide... s-a întîmplat ceva! E inadmisibil.

Și părea că pune la îndoială mai întîi cinstea crupierului, apoi probitatea cazinoului și chiar existența lui Dumnezeu. Toate astea se repetau timp de o oră sau două, dar era deajuns să cîștige pe un număr plin la două sau trei zile, ca să-și recapete încrederea absolută în sistemul al cărui inventator era.

Ei bine, îl urmăream pe omul acesta și rîdeam de el, fără să-mi dau seama că sistemul meu nu era mai inteligent decît al lui.

Cînd, acum doi ani, am constatat că acest sistem mi-a provocat pierderi destul de importante, am vrut să remediez această situație și mi-am băgat în cap ideea că ar trebui, cel puțin, să nu pierd la joc, dacă nu reușesc să cîștig.

Și am izbutit: am făcut un film despre ruletă, **Romanul unui trișor,** și dacă filmul va avea succes, am să consider pînă la urmă că toate ceasurile pe care le-am petrecut în jurul meselor verzi le-am consacrat muncii, documentării care mi-era necesară. Ba, mai mult, am să merg chiar mai departe, căci în viață trebuie să fii logic: o să am dreptul ca să scad din declarația de impozit toți banii pe care i-am pierdut, trecîndu-i la rubrica: „Cheltuieli profesionale".

Nu mai trebuie deci să insist asupra avantajelor considerabile pe care le-a avut jocul pentru mine.

CÎND ziarele au anunțat filmul, cînd au povestit subiectul lui, s-a întîmplat un lucru extrem de amuzant. Filmul

l-am extras dintr-o cărţulie pe care am scris-o acum doi ani, intitulată **Memoriile unui trişor.** Cum era vorba, ca să zic aşa, de „memorii", am fost bineînţeles obligat să spun „eu" în loc de „el". Am scris: „M-am născut în anul cutare, am făcut cutare lucru..." şi aşa mai departe.

Într-o oră şi jumătate am vrut să condensez toată viaţa unui personaj ciudat, asupra căruia destinul se înverşunează după bunul lui plac.

Patruzeci de ani din viaţa unui om căruia îi poartă noroc faptele lui rele, dar care-i părăsit de şansă cum încearcă să se îndrepte. Trebuie să recunoaşteţi şi dv. că subiectul era foarte tentant.

Această particularitate se manifesta la el din fragedă copilărie şi în modul cel mai surprinzător. Iată cum:

Are doisprezece ani. E fiul unui negustor din provincie. Într-o zi, ca să-şi cumpere bile, fură cîţiva gologani din casa părinţilor.

În ziua aceea, la masă s-au servit ciuperci. Care erau otrăvitoare. Între timp, tatăl, înregistrînd furtul, spune băiatului:

— Ai furat şi n-ai să mai mănînci ciuperci!

Familia e numeroasă. La masă sînt cel puţin doisprezece: tatăl, mama, bunicul, bunica, un unchi surdo-mut şi şapte copii. Toţi mănîncă ciuperci, afară de el. Şi toţi mor otrăviţi, afară de el.

Şi atunci, copilandrul ăsta face următorul raţionament:

„De fapt eu sînt în viaţă pentru că am furat. Deci, conchide el, ceilalţi au murit pentru că au fost cinstiţi..."

Iar în ziua înmormîntării, dormind singur în casa pustie, el îşi face o părere puţin paradoxală despre justiţie şi furt, idee pe care, însă, patruzeci de ani de experienţă nu i-o schimbă deloc.

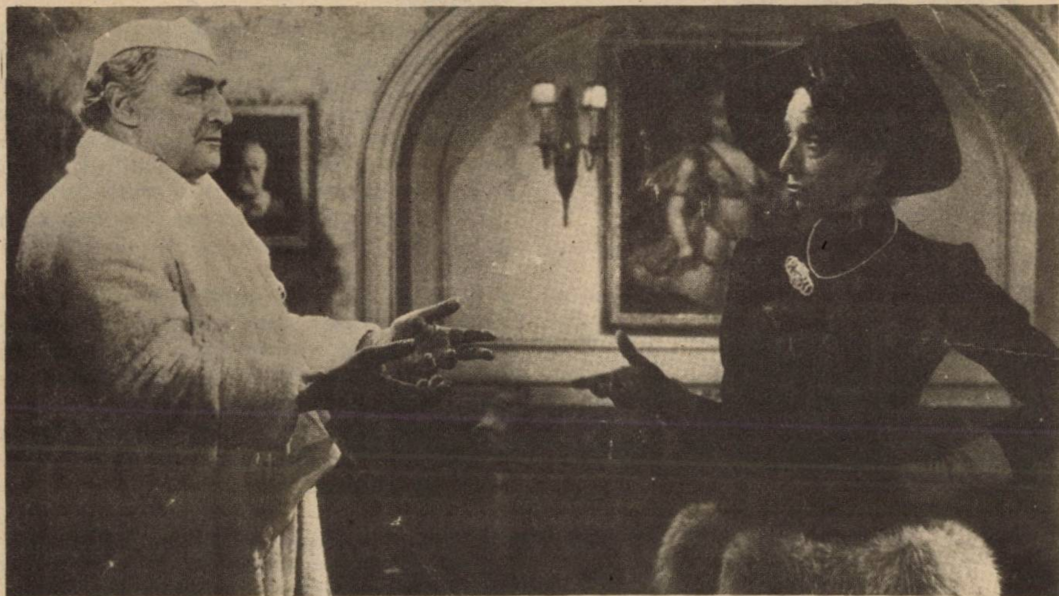
Or, închipuiţi-vă că un ziarist englez a publicat, în „Daily Miror", un articol avînd următorul titlu cu litere mari, groase: **„Destăinuiri despre familia lui Sacha Guitry. A furat opt parale, tatăl lui era un negustor şi toată familia a murit otrăvită".**

Acum, cînd mă aflu în faţa dv., vă spun adevărul!

(Din Le Cinéma et moi, Editura Ramsay, Paris, 1977)

Prezentare şi traducere de
PAUL B. MARIAN





Sacha Guitry alături de Marguerite Pierry



Alfred Hitchcock și-a sărbătorit – ca un veritabil autor de filme de groază – cea de a 77-a zi de naștere într-un cimitir... în timp ce turna pelicula Complot de familie *(1976), împreuna cu interpreții săi Karen Black, Bruce Dern, William Devine.*

ALFRED HITCHCOCK

„PĂSĂRILE" ȘI TEHNICA „SUSPENSULUI"

În anul în care a fost făcut și lansat filmul **Păsările,** *poate cel mai cunoscut din vasta creație a marelui maestru al „suspensului" cinematografic care este Alfred Hitchcock, doi jurnaliști de la revista americană de specialitate, „Movie",* **Ian Cameron** *și* **V.F. Perkins,** *s-au întîlnit cu regizorul pentru interviul pe care-l redăm aici.*

C & P: Ne puteți spune ceva despre **Păsările?**

H: Este realizat după o binecunoscută povestire a scriitoarei Daphné du Maurier, tratînd despre atacul păsărilor asupra unui grup de oameni care trăiesc într-o localitate. Acțiunea se petrece în partea de sud a Californiei, la nord de San Francisco. Seriile de atacuri încep foarte moderat și sporesc în gravitate, pe măsură ce se desfășoară filmul.

C & P: În ce constă ideea filmului?

H: Dacă vreți, este vorba despre existența în lume a unei doze prea mari de pasivitate: oamenii nu sînt conștienți de catastrofa care ne înconjoară pe toți.

C & P: Eroii filmului nu vor să creadă că păsările intenționează să pună stăpînire pe localitate?

■ *Născut la Londra în 1899, mort în S.U.A. în 1982. A debutat ca redactor de publicitate, apoi a lucrat la titrarea filmelor, la montaj, a fost scenarist și asistent de regie. Din 1926 a început să facă regie singur, primul său film fiind* **The Lodger.** *Au urmat, printre multe altele,* **Șantaj** *(1929),* **Omul care știa prea mult** *(1934),* **Agent secret** *(1936),* **Dar cine l-a ucis pe Harry?** *(1954),* **Psycho** *(1960),* **Păsările** *(1963),* **Frenezie** *(1972),* **Complot de familie** *(1976).*

H: Întocmai.
C & P: Ce anume v-a atras spre ficțiunea științifică?
H: Aici nu e vorba deloc despre ficțiune științifică. Problema este tratată destul de firesc și direct. Multe din incidentele care apar în film sînt bazate pe fapte reale. Păsările au atacat și atacă mereu. De fapt, unul din incidente se întemeiază pe o întîmplare reală petrecută la La Jolla în California. Circa o mie de păsări au pătruns prin horn în sufrageria unor oameni.
C & P: Există precedente cu păsări în filmele dv., nu-i așa?
H: Da.
C & P: Vă plac foarte mult păsările?
H: Nu, nu în mod deosebit.
C & P: Le găsiți amenințătoare într-un fel sau altul?
H: Nu, absolut deloc. Personal nu mă interesează această latură a problemei. Mă interesează mai mult tehnica relatării unei povestiri prin mijloacele filmului decît informația conținută în film.
C & P: În ce privește relatarea acestei povestiri ați avut de întîmpinat multe probleme?
H: Ah, nu la probleme tehnice m-am referit, ci la tehnica în sine a povestirii prin film. Dar am avut probleme tehnice enorme. Vreau să spun că filme ca **Ben Hur** sau **Cleopatra** sînt o joacă de copil în comparație cu **Păsările.** A trebuit practic să dresăm păsări pentru fiecare cadru filmat.
C & P: Nu ați folosit muzică...
H: Nu, deloc. Am utilizat în schimb sunete electronice pe tot parcursul, simulări sonore ale unor zgomote reale. De pildă, sunetul aripilor și al țipetelor de păsări, stilizate într-o anumită măsură.
C & P: În ultimele dv. filme, se simte faptul că sînteți tot mai puțin interesat de elementul de mister și aventură, în favoarea lărgirii tematicii.
H: Da, există, cred, o tendință firească de a fi mai puțin superficial, după cum spune Truffaut, care a analizat filmele mele. După părerea lui, perioada americană este mai puternică decît cea britanică. Evoluția este mai vizibilă. Cred că e necesar să găsesc modalități de a pătrunde tot mai adînc în tematica filmelor mele. De pildă în **Păsările** — pe care îl numesc film-întîmplare — mi s-a părut necesară intensificarea întîmplării personale, ceea ce are ca rezultat o identificare mai puternică cu oamenii respectivi.



Alfred Hitchcock dînd indicații actriței Kim Novac în timpul turnării filmului Vertigo *(1958)*

C & P: N-ați folosit actori celebri sau, mai exact, mari celebrități în **Păsările.** De ce?
H: Mi s-a părut că trebuie să lucrez cu oameni anonimi, prea puțin familiari spectatorului, pentru că subiectul în sine nu este atît de fictiv ca acela al altor filme: deși păsările sînt cele care atacă, situația e tratată destul de realist. Una din scenele care mie mi-a produs cea mai mare satisfacție în **Păsările** este o scenă în care păsările nu apar deloc. Este o cameră — spre sfîrșitul filmului — în care se află patru persoane: un copil, un tînăr, o tînără și mama, mama tînărului, care stau în tăcere și așteaptă producerea atacului. Am lăsat tăcerea să dureze un timp, înainte de declanșarea primelor sunete. Apoi începe să se audă atacul de afară, fără să se vadă stolul de păsări. Tocmai acest tip de scenă mi-a impus să folosesc actori necunoscuți, pentru că ea se leagă de sensurile întregului film. N-ar fi fost potrivit să am un actor foarte cunoscut care stă acolo și aș-



Los Angeles, 1972 (de la stînga la dreapta, în picioare): Robert Mulligan, William Wyler, George Cukor, Robert Wise, Jean-Claude Carrière, George Silberman, Charles Champion și Rafael Bunuel; în prim plan (așezați): Billy Wilder, George Stevens, Luis Bunuel, Alfred Hitchcock și Ruben Mamoulian

teaptă; e greu de spus de ce; dar scena la care mă refer este destul de interesantă; cel puțin mie mi-a produs mari satisfacții pentru că acolo am aruncat totul spre public, îndemnîndu-l să-și întrebuințeze imaginația. Pentru a-l ajuta puțin am introdus deschiderea unor jaluzele de către o rafală de vînt. Tînărul se duce să le închidă și, deodată, realitatea apropiată a atacului poate fi văzută pe mîna lui, în rănile sîngerînde provocate de loviturile de cioc ale pescărușilor.

C & P: Atmosfera pare similară cu aceea a scenei din **La nord prin nord-vest,** unde Cary Grant îl așteaptă pe Kaplan la marginea drumului...

H: Acolo aș spune că a fost o abordare amuzantă, nu ca scena din **Păsările.** Să luăm și un alt exemplu. Am avut o scenă în care 300 de ciori așteaptă în fața școlii ieșirea copiilor, apoi, cînd copiii ies, îi urmăresc de-a lungul străzii: secvențe de montaj cu ciori singulare care se abat asupra cîte unui copil din spate, lovindu-l cu ciocul etc.

C & P: Există și mici frînturi de dialog despre pericol — dv. le-ați scris?

H: Da, sînt replici scrise de mine.

C & P: De fapt, cît din scenariile filmelor dv. este scris de dv. înșivă?

H: Destul de mult. Eu însumi am fost scriitor cu ani în urmă. Dificultatea provine din faptul că lucrez mult asupra dimensiunii vizuale, de aceea nu folosesc scenariști de film. Utilizez întotdeauna romancieri sau dramaturgi, niciodată scriitori din domeniul filmelor de mister sau aventură. Aceștia nu-mi sînt deloc folositori. În **Păsările,** am deschis filmul cu o imagine plăcută — în care niște zburătoare apar în ambianța pe care noi o considerăm a fi cea mai plăcută: în coliviile lor. Păsările cîntă, sînt foarte frumoase și ostentativ fericite. Scena este relaxantă, pentru că la început filmul este tratat ca o comedie ușoară. Apare și un mic episod secundar— cu o fată și cu un tînăr — în care un canar scapă din colivie. Fata, care aparține lumii avute, nu-și dă seama că tînărul îi cunoaște identitatea. Acesta scoate canarul de sub pălărie și spune: „S-o punem pe Melanie Daniels înapoi în cușca

ei aurită, da?" În acest mod, tînărul vrea să comunice fetei că știe cine este ea. Profitul acestei singure replici vine mult mai tîrziu în cursul povestirii, cînd centrul orașului este atacat de pescăruși, iar fata se refugiază într-o cabină telefonică cu pereții de sticlă, nemaiputînd să iasă. Introduc un plan îndepărtat și puteți vedea pescărușii bătînd în pereții cabinei de jur împrejur. Acum pescărușii sînt oamenii, iar fata este pasărea. A trebuit deci să scriu eu însumi această replică, pentru că știam că îmi va folosi foarte mult mai tîrziu. Nu se mai face nici un alt comentariu verbal. Este însă clar că de această dată fata se află într-o colivie, iar colivia nu e aurită.

C & P: Așteptați destul de mult de la publicul dv.?

H: De la cei care doresc să înțeleagă. Nu cred că filmele ar trebui să fie văzute **o dată**. Cred că ele se derulează prea repede. Criticii vin la vizionarea lor de la ora 10,30 dimineața, privesc filmul o dată și li se pare că e suficient. Dar eu sînt de altă părere. Majoritatea filmelor ar trebui să fie văzute de mai multe ori.

C & P: Cum vă alegeți subiectele?

H: Nu explorez foarte adînc. Dacă mă atrage ceva... Cred că instinctiv ne îndreptăm spre subiecte care se potrivesc cu modul în care putem să le tratăm. Nu mă atrage prea mult preluarea unei piese de teatru. Mai de mult, cînd am făcut **Junona și păunul,** m-am simțit foarte frustrat, iar apoi destul de rușinat cînd filmul a primit aprecieri extraordinare. Era ceva care nu avea nici o legătură cu mine. Piesa îi aparținea lui Sean O'Casey. Eu doar o pusesem pe ecran. Cred că aceasta e munca oricărui meseriaș, de a potrivi camera de luat vederi și de a fotografia oamenii jucînd. Este exact modul în care definesc eu majoritatea filmelor de azi: fotografii ale oamenilor vorbind. Mi se întîmplă de asemeni să fiu angajat într-un subiect nereușit. Mi s-a întîmplat de multe ori. La jumătatea drumului îmi dau seama că nu va ieși nimic. Atunci mă îndrept spre ceva de rutină, așteptînd să mi se „reîncarce bateria".

C & P: Considerați că filmele dv. de azi sînt mai elaborate și mai puțin instinctive decît cele din anii '30?



Cadru din filmul Păsările *(1963, regia: Alfred Hitchcock)*



Cary Grant și Eva Marie Saint, interpreți ai filmului lui Alfred Hitchcock La nord prin nord-vest *(1951)*

H: Da, cred că da. Dar e nevoie cîte puțin din toate însușirile. Astăzi sînt mai conștient de **implicațiile** unui public global, care în realitate este compus din categorii foarte diferite de oameni. Caut să transmit ideea mea cît mai larg cu putință, dincolo de diferențierile din rîndurile publicului. Aceasta implică un efort de elaborare. Căci nu există subiect de neînțeles, ci doar tratare defectuoasă.

(Din revista „Movie", ianuarie 1973)

Prezentare și traducere de
GABRIELA DOLGU



John Huston alături de interpreții săi din filmul Sub vulcan *(1984)*

JOHN HUSTON

ÎNTÎLNIRILE MELE CU HEMINGWAY

AM PLECAT în Cuba pentru a repera exterioarele filmului **Comoara din Siera Madre** (premiul Oscar — n.t.), împreună cu Evelyn Peter Viertel și soția lui. Peter a aranjat întîlnirea cu Hemingway, care-l considera întrucîtva ca pe fiul său. Citea și critica tot ceea ce făcea Paul și îi propusese chiar să scrie o carte cu el.

Puțin înainte de a ajunge la Havana, m-am dus la „finca" în care locuia scriitorul, într-o mică localitate de lîngă San Francisco. Eram un mare admirator al operei lui Hemingway, dar acest prim contact a fost destul de dificil. Cel căruia i se spunea Papà era circumspect față de noii veniți. Ulterior, Peter mi-a spus că-i pusese unele întrebări în legătură cu mine.

Era însă o gazdă perfectă. Ne-a invitat la bordul vaporului său, „Pilar", care era ancorat într-un mic golf. A zărit o bucată de lemn care plutea pe apă, a apucat pușca de calibru 22 cu tir lung și a tras, ratînd trei din cinci lovituri. Eu sînt un țintaș destul de bun, dar am ratat toate cele cinci gloanțe.

Era vara, căldură cumplită, cum e de obicei în Cuba. Eram instalați la umbră, cu băuturi răcoritoare, cînd Mary, soția lui Hemingway, a observat ceva care se mișca în spatele dunelor de nisip. Era capul unei iguane imense. Papà a luat pușca și a tras, iguana a făcut un salt; era limpede că o lovise. Papa se pregătea să se ducă s-o ia, dar soția lui a protestat:

— Rămîi aici. Or să se ducă Peter și John.

Dar a fost imposibil să găsim animalul. Nu erau decît urme de sînge pe pietriș, semn că fusese atins. După ce am căutat timp de trei sferturi de oră, ne-am întors pe vapor înot. Hemingway nu s-a lăsat bătut: un vînător trebuie să-și culeagă întotdeauna prada. Și-a luat din nou arma și a plecat în căutarea ei.

Eram ancorați într-un loc nu prea adînc, care putea fi ușor traversat. În circa 20 de minute, a ajuns în locul unde văzuse iguana. S-a apropiat, făcînd cercuri din ce în ce mai mici, îl vedeam dispărînd și reapărînd în spatele dunelor și aceasta a durat cel puțin două ore, sub un soare de plumb. Dar a găsit iguana. A auzit-o șuierînd în fundul unei gropi și i-a tras un glonte în cap. Apoi ne-a adus-o. N-am văzut

---

■ **JOHN HUSTON** – *realizator american, născut la 5 august 1906 în Nevada. La vîrsta de 18 ani, a abandonat studiile pentru a deveni boxer profesionist. În 1926 se înrolează în cavaleria mexicană. În 1927 se stabilește în Franța, pentru a studia pictura. Descoperă literatura. Admirator al lui Maupassant și Simenon, începe să scrie romane, apoi o piesă pentru marionete. În 1930, este angajat de Samuel Goldwyn, ca scenarist. Întrucît contractul prevedea că va avea posibilitatea să regizeze un film, în 1941 decide să realizeze* **Șoimul maltez,** *cu Humphrey Bogart, Mary Astor și alții. Realizează apoi* **In This our Life** *(1942), cu Bette Davis, Dennis Morgan și Olivia de Havilland. În 1945, turnează un documentar excepțional,* **Let There Be Light,** *despre reeducarea bolnavilor mintali traumatizați de război. În 1948, obține două Oscaruri, pentru* **The Treasure of Sierra Madre.** *Din filmografia sa:* **Key Largo** *(1948),* **We Were Strangers** *(1949),* **The African Queen** *(1952),* **Moulin Rouge** *(1953),* **Beat the Devil** *(1954),* **Moby Dick** *(1956),* **The Unforgiven** *(1959),* **The Misfits** *(1960),* **Freud** *(1961),* **The Night of Iguana** *(1964),* **Davey** *(1968),* **Paradisul** *(1970),* **Sub vulcan** *(1984)*

niciodată atîta perseverență și determinare.

După cîteva zile, am deschis discuția despre box. Peter îmi mărturisise că Papà se îndoia că aș putea fi un bun boxer. Eram, spunea el, prea ușor pentru înălțimea mea. Mă jignise. Am luat o pereche de mănuși și i-am întins altă pereche lui Hemingway.

— Începem, Papà?

Vroiam să văd cum se apăra.

— Mi s-a spus că știi să boxezi, a spus el. Cu brațe atît de lungi, n-ai decît să mă ții la distanță și să-mi faci mutra zob, nu-i așa?

Am protestat. Mary Hemingway a încercat să intervină, susținută de Peter. Dar Papà voia să răspundă provocării.

S-a dus la baie să-și ude fața. Peter l-a urmat:

— O să-l zdrobesc — i-a spus Hemingway.

În absența lor, Mary m-a implorat:

— A fost foarte bolnav. Trebuie să se menajeze.

Cînd Hemingway s-a întors, am spus că abandonez. Rămînea cu laurii învingătorului, într-un război... care nu avusese loc, ceea ce era mult mai înțelept. Am revenit în Cuba pentru a filma exterioarele și l-am revăzut adeseori pe Papà. Acum eram mai degajați unul față de celălalt. Într-o zi, pe vapor, mi-a vorbit despre meseria sa. Mi-a spus că nimic nu este mai amețitor decît a scrie, cînd cuvintele țîșnesc, cînd mîna se lasă condusă de gînd și cînd acesta se volatilizează. În ce mă privește, scriind, nu simt bucurie decît atunci cînd, lăsînd proza mea de o parte un timp și recitind-o, constat că rezistă. Mă simt atunci mai ales ușurat.

Dar ascultîndu-l pe Papà, mă gîndeam:

— Dacă Hemingway o spune, înseamnă că într-adevăr e fericit cînd scrie.

Două zile mai tîrziu, tot pe vapor, îmi vorbea despre ceea ce ura cel mai mult pe lume:

— Să dansez... Doamne, e și mai cumplit decît să scrii.

Am înregistrat această mărturisire cu oarecare satisfacție.

Cred că boala de care suferea Papà în acea epocă era mai ales psihică. El





Două mari pasiuni ale scriitorului: pescuitul și vînătoarea. Ultima, împărtășită, cum se vede, și de soția sa, Mary.



se identifica cu personajul colonelului din **Across the River and into the Trees,** la care lucra atunci. În mod evident, Hemingway era colonelul. Fapt de-a dreptul jenant, într-atît descrierea eroului său reflecta imaginea pe care și-o făcea despre sine însuși. Acest erou trăia ultimele sale ore, deci Hemingway era în agonie. Își trăia rolul ca un actor.

Altă dată vorbeam despre război. Spusesem, probabil, ceva prea măgulitor despre comportarea mea, pentru că a făcut următoarea remarcă:

— Ei, noi, ăștialalți, ne străduim să fim subtili. Ne lăudăm fără rușine, ca eroii de altădată. Modestia e bună pentru idioți.

BOB Capa și Hemingway legaseră prietenie în timpul războiului din Spania, dar se certaseră în 1944, din motive care rămăseseră obscure. Unii susțineau că Bob nu aprobase căsătoria cu Mary. „Nici vorbă" — a protestat Bob, care mi-a destăinuit adevăratul motiv.

Papà și cu el avansau spre Paris în august '44, nerăbdători să ajungă acolo pentru a asista la eliberare. Germanii băteau în retragere, dar, pe ici, pe colo, rămăseseră cuiburi de rezistență îndîrjită. Li se semnalase unul, pe drumul pe care intenționau s-o apuce. Bob ezita, dar Hemingway i-a lansat un fel de provocare:

— Ei, vii cu mine, da sau nu?

Papà era în autoturism, Bob în jeep.

— Ia-o înainte, te urmez.

Era într-adevăr mai prudent să avanseze păstrînd o distanță de cîteva sute de metri între mașini.

După un viraj, au văzut un tanc german instalat pe o mică înălțime și care-i avea în direcția sa de tir. Un obuz căzu în fața mașinii lui Hemingway și ricoșă pe deasupra, fără a exploda.

Bob Capa a asistat la scenă din locul în care se găsea. A văzut cum tancul s-a întors și, conformîndu-se probabil unui ordin urgent, a coborît de cealaltă parte a colinei și a dispărut. Pericolul trecuse. Bob îl ajunse din urmă pe Hemingway pe care-l descoperi într-un șanț, cu capul ascuns între brațe și cu fundul în aer. Amuzat, a făcut o fotografie — amintire a acestui moment în care și unul și celălalt transpiraseră serios. Era evident că Papà făcuse singurul lucru rezonabil în asemenea împrejurare: să se protejeze cu orice chip. Dar el a fost profund vexat că a fost surprins în această postură.

— Dă-mi filmul, i-a spus lui Bob.

La început amuzat, apoi agasat de tonul pe care-l luase tovarășul lui de luptă, Bob a refuzat. Astfel a luat sfîrșit o veche prietenie.



Comoara din Sierra Madre, *filmul lui John Huston care a cucerit Premiul „Oscar", 1948*

ÎL vedeam în general pe Papà la bordul vaporului său. Uneori, ne petreceam serile la Havana. De cîteva ori a venit să ia masa cu mine cînd turnam în oraș. Acolo am descoperit un aspect al personalității lui Hemingway care a fost rar menționat, și anume o mare bunătate. La barul hotelului Nacional întîlneam adesea un tînăr cubanez care era un rasist înrăit. O adevărată obsesie! Nu contenea să-i acuze pe negri de toate relele, luîndu-ne pe noi ca martori și insistînd pentru a obține aprobarea noastră. Un individ absolut imposibil.

Într-o zi, exasperat, nu m-am mai putut abţine. Tipul s-a întors spre Hemingway şi am văzut cu stupoare că el îi zîmbea cu indulgenţă. L-am tras pe Papà de o parte.

— Nu te înţeleg. O să-i zdrobesc mutra acestui ticălos.

Hemingway m-a reţinut:

— John, n-ai înţeles? E un negru.

L-am privit mai atent pe individ. Papá avea dreptate. Era un negru care încerca să pară alb. Era jalnic, şi Hemingway încerca să-l ajute.

După Cuba, i-am revăzut pe Hemingway şi pe Mary de cîteva ori, la Paris şi la Londra. Îmi venise ideea să fac un film inspirat din trei nuvele ale romancierului: una aş fi realizat-o eu, a doua William Wyler, iar a treia un alt regizor.

Papà şi soţia sa călătoreau atunci în Spania. Ne-am dat întîlnire la St.-Jean-de-Luz. Paul Kohner mă însoţea pentru a stabili detaliile contractului.

De la prima discuţie, în camera de hotel a soţilor Hemingway, unde luam micul dejun, Paul, care avea mania fotografiei, a început să-şi fixeze aparatul spre oaspetele nostru, evident stînjenit. Ştiam că avea oroare să fie fotografiat. Şi totuşi n-a protestat.

În timpul plimbării care a urmat, Paul n-a încetat să ne mitralieze, fără a înţelege semnele mele disperate ca să înceteze. Hemingway tot nu spunea nimic. Situaţia devenea absolut ridicolă. Mă aşteptam să-l văd pe Papà explodînd, dar, dimpotrivă, atunci cînd Paul mi-a propus: „John, vrei să mă fotografiezi cu dl. Hemingway?“ — l-am văzut cu stupoare trecîndu-şi braţul în jurul umerilor agentului meu.

Era uluitor. Acest om în mod obişnuit închis, taciturn, suspicios faţă de oamenii pe care-i cunoştea puţin, se arăta docil, aproape zelos. Aflînd că Paul are o fiică şi că acesteia i-a plăcut foarte mult **Pentru cine bat clopotele,** s-a precipitat într-o librărie, a cumpărat un exemplar pe care l-a garnisit cu o minunată dedicaţie pentru domnişoara.

Întorcîndu-mă la Paris, încă nu-mi revenisem din stupoare.

— Mă întreb de ce i-ai plăcut atît de mult — i-am spus lui Paul. Nimeni nu l-a văzut niciodată depunînd atîta zel pentru cineva.



Katharine Hepburn şi Humphrey Bogart în Regina africană *(regia: John Huston)*

Peter Viertel mi-a explicat ce se întîmplase. Papà crezuse că Paul era acel mecena care trebuia să finanţeze filmul meu. De acea se arătase atît de amabil cu acel domn, ca să-l cîştige pentru cauza mea şi să-mi facă un serviciu.

Ulterior, întrucît Paul Kohner avea tendinţa de a se lăuda cu simpatia pe care o inspirase marelui romancier, i-o retezam, povestind ceea ce de fapt se întîmplase.

(Din volumul John Huston par John Huston, *Ed. Pygmalion,. Gérard Watelet, 1982).*

Prezentare şi traducere de
COLETTE CORBU

JOSEPH LOSEY

DE CE MĂ FASCINEAZĂ OPERA?

Trei cărți au fost scrise cu privire la filmul făcut de Joseph Losey cu opera **Don Juan** *de Mozart, înainte încă de prezentarea lui pe ecrane. Premiera mondială a avut loc la Washington, în 1979, și tot de atunci datează și interviul de față, luat regizorului de ziarista franceză* **Catherine David.** *Losey este un om al imaginii care a debutat în regie la New York în anii '30, a fost izgonit din țara sa de către maccarthysm în anii 1940 și, de atunci, desfășoară o creație ilustră în Europa. Un american mai liniștit decît ar lăsa să se înțeleagă temele filmelor sale și care, la peste șaptezeci de ani, continuă să nutrească visul care i-a legănat adolescența: să ecranizeze cărțile lui Proust.*



O nouă formă de artă

— E adevărat că n-ați văzut niciodată **Don Juan** pe scenă?

— Nu numai că nu l-am văzut niciodată, dar singura operă de Mozart pe care am văzut-o este **Cosi fan tutte,** la Salzburg.

— Și nu v-a fost greu să faceți filmul?

— Dimpotrivă, am putut lucra fără prejudecăți, fără referințe vizuale venite de aiurea.

— Ambiția dv. și aceea a lui Rolf Liebermann, împreună cu care ați elaborat proiectul, este de a crea o formă artistică nouă...

— Pentru noi, pentru mine este vorba în primul rînd de a arăta că opera este înainte de toate o artă populară și că mii de oameni — poate milioane în următorii douăzeci de ani, dacă ne gîndim la posibilitățile videocasetofoanelor — în întreaga lume, vor putea avea acces la această capodoperă care depășește limitele istoriei, fiind nespus de actuală.

Să fie o nouă formă de artă? Cred că da, pentru că nu e vorba de o operă filmată. Sînt înainte de orice un cineast, iar **Don Juan** al meu este un film care povestește o istorie, care pune în scenă bărbați și femei confruntați cu pasiunile lor, cu slăbiciunile lor, cu teama lor de moarte, cu ambiguitățile lor. Confruntați de asemeni cu rivalitățile de clasă, cu o situație socială încordată la extrem.

Cu doi ani înainte de Revoluția franceză, circulau multe idei: Mozart și libretistul său, Da Ponte, chiar dacă n-au făcut-o în mod conștient, au acceptat multe elemente din această extraordinară ebuliție. Gîndiți-vă la personajul Masetto, la felul în care-și exprimă indignarea de clasă cînd Don Juan face

■ **JOSEPH LOSEY,** regizor american, născut în 1909 (m. 1984), în orașul La Crosse, Wisconsin, S.U.A. *Studii de artă dramatică. Regie teatrală la New York (1932–1964). Emisiuni de radio. Filme de scurt metraj (1946–1947), apoi* **M** *și* **Haines** *(1949). Montează* **Galileo** *(Galilei) de Bertolt Brecht, pe Broadway, cu Charles Laughton. Pus sub anchetă pentru ideile sale progresiste, părăsește Statele Unite. În Anglia, din 1954, regie teatrală, apoi cinematografică:* **Un om trebuie distrus** *(1951, în Italia),* **Timpuri nemiloase** *(1956),* **Ancheta inspectorului Morgan** *(1952),* **Criminalii** *(1960),* **Eva** *(1962),* **Servitorul** *(1964),* **Pentru țară și rege** *(1966),* **Mesagerul** *(1970).*

uz de dreptul său feudal de prim venit pentru a-i lua soţia în ziua nunţii...

— Pentru un cineast, prezenţa muzicii trebuie să pună probleme tehnice deosebite.

— Pentru mine a fost o adevărată ucenicie. Munca cu dirijorul Lorin Maazel s-a desfăşurat foarte bine. Amîndoi am vrea s-o luăm de la capăt, cu o altă operă. Banda sonoră a fost preînregistrată; iar în timpul filmării cîntăreţii îşi ascultau propria voce, cîntînd în acelaşi timp din nou, dar nu cu maximum de intensitate. Aceasta le-a permis să realizeze o armonie foarte delicată între meseria lor de muzicieni şi jocul actoricesc. Dar recitativele au fost filmate toate în direct.

Amintiri cu Rahmaninov, Billie Holiday, Maria Callas şi... Ruggero Raimondi

— Muzica este ceva nou în viaţa dv.?

— Nu, nicidecum. Am cunoscut-o încă din copilărie, în Wisconsin. Surorile tatălui meu, care erau mult mai în vîrstă decît el, erau pasionate de muzică. Una din ele era violonistă, alta violoncelistă, alta pianistă. La violonistă acasă se dădeau concerte în fiecare seară, un trio compus din violoncel, vioară şi pian. Pianista, căsătorită cu un milionar, avea seara, la masă, invitaţi ca Rahmaninov. Avea o casă extraordinară în care locuise cîndva Ford Maddox Ford. Şi mama mea cînta la pian. Dar în alt gen: ea cînta arii populare. Era foarte frumoasă. Mă duceam şi la operă, încă de la zece-doisprezece ani. De cele mai multe ori îmi plăcea. A trebuit să renunţ însă complet în anii 1930, în toiul crizei. N-aveam nici un bănuţ, nu exista nici un mijloc de a face rost. Era vremea în care dormeam pe jos prin casele prietenilor, dacă aveau un locşor şi pentru mine... Spălam vasele la „Actors Dinner Club", de fapt, era un fel de cantină ieftină pentru actorii şomeri, subvenţionată de primărie.

— Cît vă plăteau?

— Nici un chior, mi se dădea să mănînc... Puţinii bani pe care i-am cîştigat la vremea aceea proveneau din referatele pe care le făceam la cărţi sau la piese de teatru. Dar nu erau de ajuns pentru a cumpăra un loc la Operă...

Apoi am început să mă ocup de film şi opera a trecut pe planul doi. Dar a reînceput să-mi placă acum vreo zece ani. M-am dus la Bayreuth să văd „Ring"-ul wagnerian realizat în varianta Boulez-Chereau şi am văzut cîteva spectacole de operă şi la Paris.

— Muzică, pentru dv., este şi jazzul...



Rahmaninov în America (1923) împreună cu fiicele sale

— Da, am înfiinţat o orchestră de jazz cînd aveam paisprezece ani. Trebuie să fi fost ceva cumplit. Cîntam puţin la pian, foarte prost la saxofon, la fel la ghitară. Dar m-am iniţiat datorită prietenului meu John Hammond. El a jucat un foarte mare rol în viaţa mea; el mi-a dat banii pentru a doua mea călătorie în Europa, în 1931. Mai fusesem în Europa cu trei ani înainte, cînd aveam nouăsprezece ani. Petrecusem vara la Paris, pe strada Bonaparte. Era epoca „generaţiei pierdute", mă întîlneam cu Hemingway şi cu toţi ceilalţi din grup. Tot John Hammond, care a finanţat şi



Joseph Losey

primele mele activități teatrale, mi-a făcut cunoștință cu Benny Goodman, care mai tîrziu s-a însurat cu sora lui John. La cererea lui Hammond, am pus în scenă un negro-spiritual și un concert swing la Carneggie Hall. Apoi am cunoscut-o pe Billie Holiday. Avea șaisprezece ani cînd am ascultat-o prima oară. Apoi mă duceam mereu cu John într-un bar din Harlem s-o ascultăm cîntînd. Mai tîrziu am revăzut-o adesea, avea o viață grea și noi făceam ce puteam ca s-o ajutăm. Ne întîlneam de multe ori, dar nu eram prieteni.

— Să revenim la **Don Juan.** Se pare că Ruggero Raimondi, care este un Don Juan absolut uluitor, a fost atît de răscolit de turnarea filmului încît n-are decît un singur gînd: să devină actor, chiar dacă pentru asta ar trebui să nu mai cînte.

— Da, este adevărat. Și-a asumat o mulțime de dificultăți; pentru cîntăreții de operă, a trece de pe scenă pe ecran înseamnă a face un uriaș efort de adaptare. Pe scenă ei fac gesturi ample, exagerate, necesare pentru ca publicul să înțeleagă ce se petrece. Pe ecran, asta nu-i cu putință. Au trebuit să învețe să fie economicoși cu mișcările. Raimondi zice că l-am ajutat mult cînd l-am sfătuit să nu facă gesturile corespunzătoare situației, ci, pur și simplu, să se lase năpădit de viziunea sa interioară. Astfel, expresiile vin de la sine. Se constituie singure. De fapt, a trebuit să mă adaptez și eu. Muzica determină anumite gesturi. O operă nu-i o piesă de teatru. Adevărul este că am încercat să inventăm împreună o formă nouă, care să nu fie nici operă, nici film, ci un adevărat film-operă. A fost ideea lui Rolf Liebermann. Dar ca să revenim la Raimondi, trebuie să spun că l-am pus în gardă contra ideii sale cu actoria. Asta se întîmplă adesea, cînd oamenii veniți din alte domenii descoperă comedia, filmul. Sînt fascinați. Dar, pentru un cîntăreț, e periculos. Durata de viață a unei voci este limitată. Ea se strică dacă n-o folosești timp de mai multe luni; ea se poate chiar deteriora complet și pierderea este ireparabilă. Pentru toate aceste motive, e foarte greu să încurajezi pe cineva care are o voce splendidă, o statură muzicală, o carieră, să turneze un film în care nu va cînta. Cîntăreții au nevoie de vocea lor; ea este vitală pentru ei, la fel ca respirația.

Problema se pune la fel în privința copiilor. A face o vedetă dintr-un copil e foarte bine. Dar, cînd va crește, se va schimba; trupul, vocea, gesturile, sensibilitatea sa vor fi altele. Se poate să nu mai aibă nici un pic de talent de actor.

Dar, odată ce ai gustat din beția cele-

brităţii, e greu să renunţi la ea. Îţi faci iluzii cu privire la propriile-ţi capacităţi. Încerc întotdeauna să evit acest gen de situaţii. Un cîntăreţ care se hotărăşte să devină actor îşi poate foarte bine da seama că nu este un actor adevărat. Sau că e foarte greu să găsească de lucru. O asemenea schimbare într-o viaţă, dacă este un eşec... Vocea se deteriorează... Am cunoscut-o bine pe Maria Callas, visa tot timpul să joace în teatru sau în film. Era extraordinar de înzestrată pentru asta, la fel de bine ca şi pentru operă. Şi totuşi, publicul n-ar fi admis-o niciodată. Urma să fac un film cu ea, dar ea nu voia să cînte în film. Nu mai era sigură de vocea ei, era obosită de cîntat. Se oprise de prea multă vreme, slăbise prea rapid. Şi apoi, cînd a vrut să se folosească din nou de vocea ei, nu şi-o regăsea. Cel puţin asta era părerea ei. Callas era o perfecţionistă... Adevărul e că publicul nu te lasă să faci altceva decît ceea ce este obişnuit să te vadă făcînd. Callas ar fi putut fi o actriţă extraordinară.

Marele proiect, filmele altora şi feminismul

— S-a vorbit foarte mult de intenţia dv. de a face un mare film Proust. Continuaţi să vă gîndiţi la el?

— Mai mult ca oricînd. Scenariul dramaturgului englez Harold Pinter există de mulţi ani. Dar e un proiect care ar fi costat atunci foarte scump. Acum ar fi şi mai scump.

— Cînd aţi filmat **Don Juan,** n-aţi scăpat nici o notă şi nici un cuvînt din libretul lui Da Ponte. Nu s-a pus problema opţiunii. Dar pentru a filma **În căutarea timpului pierdut** va trebui să triaţi, să selectaţi. Va fi dureros...

— Pinter şi cu mine am lucrat un an întreg la asemenea trieri, pe măsură ce se scria scenariul. A fost într-adevăr dureros. Dar, cu toate acestea, i-am rămas foarte credincioşi lui Proust. Filmul va fi turnat pe adevăratele locuri proustiene: Paris, Cabourg, Illiers, Veneţia... Este cel mai important proiect al vieţii mele. Şi ştiu că va fi filmul care-mi va reuşi cel mai bine... Ştiţi, scenariile pe care Pinter le-a scris pentru mine sînt, după părerea mea, tot ce poate fi mai frumos. Am realizat împreună trei filme: **The Servant** (Servitorul), **The Go between** (Mesagerul) şi **Accident.** Sînt texte simple, foarte sobre, de o mare bogăţie în evocarea vizuală.

— Ce părere aveţi de filmele altora?

— Nu ştiu, nu merg aproape deloc la cinema. Nu mă duc niciodată să văd un film dacă nu sînt aproape sigur că-mi va plăcea, dacă nu am încredere în regizor, în actori. E prea angoasant să vezi ceva decepţionant, eşti obligat să pleci sau să dormi. Sînt sigur că-mi va plăcea un film de Fellini sau de Resnais. Aproape sigur de Antonioni, deşi... Aproape sigur de Robert Altman, — dar a făcut şi o grămadă de filme care nu-mi plac deloc. Şi apoi, cele mai multe filme sînt proaste. Recent, m-am dus să văd un film despre care toată lumea spunea că este o capodoperă şi am adormit după douăzeci de minute...

— Ce film?

— Cred că e mai bine să nu spun...

— Ce părere aveţi despre Woody Allen?

— Este un om uimitor. Mi-ar plăcea să-l cunosc şi cred chiar că mi-ar plăcea să lucrez cu el. Dar nu-mi prea plac filmele lui, cu excepţia cîtorva. După părerea mea, el nu face film cu adevărat, se mulţumeşte să fotografieze o poveste, o idee. Nu găsesc nimic interesant în planul vizual al filmelor sale. A vedea un film trebuie, după părerea mea, să fie o sărbătoare pentru ochi.

— Aţi turnat, acum cîţiva ani, **Casa păpuşilor,** cu Jane Fonda şi Delphine Seyrig. Nu v-aţi înţeles prea bine. De ce, pentru că sînt feministe?

— Mişcările feministe sînt importante şi necesare. Ele au servit la a-i face pe mulţi bărbaţi să priceapă că sînt mai puţin civilizaţi decît cred. Dar a face extremism, în acest domeniu, ca şi în altele, este stupid. Singura atitudine consecventă constă în a examina fiecare situaţie în parte. În epoca noastră, aproape toate femeile sînt feministe. Mai mult sau mai puţin. În ce mă priveşte, continui să am relaţii excelente cu cele mai multe dintre femei.

(Din *„Le Nouvel Observateur”*, 19 nov. 1983).

Prezentare şi traducere de
GABRIELA DOLGU

JEANNE MOREAU

ÎMI TRĂIESC „AUTOBIOGRAFIA"



Jeanne Moreau, în vremea debutului său cinematografic (1948)

SIMT, acum, la peste cincizeci de ani, că mă cunosc ceva mai bine pe mine însămi. Privilegiul vîrstei mele este că am mai multă încredere în mine și că sînt mai calmă. Știu mai multe despre mine și — cum să spun? — mă simt mai puțin egocentrică.

Există de fapt în mine două Jeanne Moreau: cea care face filme continuîndu-și tranziția spre meseria de regizor; și cea a cărei carieră de actriță a început la „Comedia Franceză" și a sfîrșit în filme cu destul de mare succes.

În filmul lui Joseph Losey, **Păstrăvul**[1], joc rolul soției unui bărbat prins în mrejele unei fete tinere de la țară. La Festivalul cinematografic de la New York, acest film a fost prezentat alături de **Adolescenta,** pe care l-am realizat ca regizoare în 1979 și în care joacă și marea actriță Simone Signoret. Apăream în același timp și în ultimul film făcut de regretatul Rainer Werner Fassbinder, **Querelle,** după Jean Genêt. **Adolescenta,** la al cărui scenariu am colaborat, exprimă opțiunile mele de viață. Am văzut lucruri cumplite, știu și ce este brutalitatea și mizeria. Dar este totodată un film despre gingășie și iubire.

Trăiesc acum la vremea echilibrului, a unei noi stabilități în viața mea; fac proiecte pentru regia unor filme noi și pentru extinderea repertoriului meu de actriță, dat fiind că solicitările nu lipsesc, ba dimpotrivă.

Mi-a plăcut foarte mult să lucrez din nou cu Losey, cu care am mai lucrat în 1965, pentru **Eva,** și în 1976, pentru **Monsieur Klein.** Acum există între noi o adevărată complicitate, ne cunoaștem doar de atîta timp!

Dar nu e mai puțin adevărat că e foarte interesant să lucrezi și cu cineva nou. Așa a fost cînd am filmat în Berlinul Occidental cu Fassbinder. Nu, nu arăta deloc sănătos[2]. Dar era desăvîrșit în privința creativității, de o incredibilă intensitate. Era primul nostru film și cu toate acestea aveam senzația că ne știm de cînd lumea. Singura dată cînd l-am întrebat ce trebuie să fac într-o

[1] *Realizat în 1982. - N. trad.*

[2] *R.W. Fassbinder a murit în 1981. - N. trad.*

■ *JEANNE MOREAU, actriță franceză de teatru și film, s-a născut la Paris în 1928. A debutat pe ecran în 1948, cu* **Ultima dragoste** *și a continuat cu* **Juliette, Ascensor pentru eșafod, Îndrăgostiții, Viva Maria, Legăturile periculoase, Moderato Cantabile, Noaptea, Jules et Jim, Procesul.**



Jeanne Moreau, interpretă a filmelor lui Malle (1957, Ascensor pentru eșafod), *și Losey* (Eva, *1965:* Păstrăvul, *1979)*



anumită scenă, mi-a spus: „Fii excelentă." Cred că a ieșit destul de bine.

Faptul că fac și regie nu-mi complică existența de actriță. Cînd joc, mă las cu totul pe mîna regizorului. Întotdeauna am făcut așa. Regizorii cu care am lucrat au fost Louis Malle, Michelangelo Antonioni, François Truffaut, Marcel Ophüls, Orson Welles, Luis Buñuel, Jean Renoir și Philippe de Broca.

Cînd încep filmările, se creează o zonă periculoasă: pentru actori, pentru regizor, pentru fiecare. E ca și cînd te-ai afla pe o plută în mijlocul oceanului. Ai senzația că persoana care conduce expediția are puteri înspăimîntătoare și poate cere lucruri care pe uscat ar fi de negîndit.

Welles e cel care m-a încurajat să fac regie, în 1972. Nimeni altcineva nu m-a încurajat. El a fost singurul. E drept că Truffaut mi-a scris o scrisoare frumoasă după ce a văzut filmul meu, **Lumière.** Era în 1976. N-a fost o experiență ușoară acest debut în regie. Era parte dintr-un proces de creștere la care nu puteam rezista. Orson mi-a spus: „Cînd simți că suferi pentru că nu





1964, Jurnalul unei cameriste



1961, Jules și Jim



1960, Noaptea

ești regizor, atunci fă regie". Și așa m-am făcut regizoare.

N-am resimțit nici o discriminare împotriva mea cînd am vrut să fac regie. Problema reală pentru mine n-a fost vreo luptă de dat în exterior, ci una interioară. Problema a fost să mă conving pe mine însămi că am îndemînarea necesară pentru a regiza un film. A trebuit să lupt împotriva tuturor lucrurilor pe care le-am învățat din copilărie: că sînt femeie, că o femeie nu trebuie să facă asta și asta, că nu-i treaba mea...

Adolescenta nu este un film strict biografic, dar unele aspecte sînt inspirate din viața mea. Există un personaj, un tînăr medic, care este bazat pe figura doctorului Gregory Elliachevitch, cel care m-a îngrijit cînd am fost operată de cancer, în 1962. El este cel care m-a salvat și personajul din film este omagiul pe care am simțit că sînt datoare să i-l aduc. Am fost adesea întrebată dacă acest personaj a fost pentru mine o încercare? E ridicol. Încercarea a fost mare o dată în viața mea, atunci cînd mi s-a spus că am cancer și că nu voi trăi!

Există multe paralele între **Adolescenta** și **Lumière,** filmul meu anterior, mult lăudat în 1975, o juxtapunere de portrete, sau, mai exact, viețile a patru femei. Un singur lucru regret: felul în care i-am tratat pe bărbați în acest film; în comparație cu lumea femeilor, ei apar ca fiind în afară, niște „outsideri". Asta s-a întîmplat pentru că nu am ținut seama de ceea ce știu eu despre bărbați și n-am folosit această cunoaștere în film. Nu cred că i-aș fi putut portretiza așa cum îi văd eu, în mod absolut liber. Desigur regizorii bărbați nu resimt asemenea constrîngeri; ei au făcut dovada de a ști ce este lumea femeilor.

Sper să portretizez lumea bărbaților în celălalt film pe care îl regizez, **Meluka,** bazat pe un roman de Pierre Drieu La Rochelle, un fel de povestire în afara timpului.

O vreme, pe cînd eram căsătorită cu regizorul William Friedkin, am lucrat la o carte autobiografică. Am scris 600 de pagini, din care 300 cred că sînt bune. Am ajuns cu povestirea vieții mele abia pînă la vîrsta de 15 ani. Apoi n-am mai scris. Cred că am prea multe de făcut. Acum îmi trăiesc autobiografia. Mă voi întoarce cîndva, mai tîrziu, la carte, ca s-o termin. Sau poate voi scrie o carte de bucate. Ar putea fi la fel de revelatoare.

(După „International Herald Tribune", oct. 1982)

Prezentare și traducere de
GABRIELA DOLGU

1960, Moderato cantabile







POLA NEGRI

ÎNTÎLNIREA CU RUDOLPH VALENTINO

VINE o vreme cînd vedeta trebuie să părăsească scena publică pentru o viață particulară, o viață plină de nostalgie, de mîndria succeselor ei și chiar, de ce nu, de mîndria eșecurilor ei.

S-a vorbit adeseori și în mod scandalos de viața mea personală, cu succesele și tragediile ei, încît m-am întrebat cu tristețe: „Unde sînt eu în toate astea?"

Dacă trebuie în sfîrșit să vorbesc, nu voi spune decît adevărul. Ceea ce urmează este viața mea. Ea e povestită pentru prima oară așa cum am trăit-o într-adevăr.

Părăsind lumina reflectoarelor, m-am despuiat, de asemenea, și de imaginea mea publică. Din nou, și în mod complet, am devenit persoană particulară,

---

■ *POLA NEGRI (pe numele său adevărat Barbara Chalupek, Lipno, Polonia, 31.XII.1894), a debutat în filmul polonez (1914), trecînd apoi în Germania, unde a turnat, în regia lui E. Lubitsch, în majoritatea filmelor care i-au adus celebritatea. În 1923, pleacă în S.U.A., unde devine una din marile vedete a anilor '20, interpretînd de predilecție roluri de femeie fatală. Apariția filmului sonor a fost o grea lovitură pentru ea, căci, neputîndu-se adapta noilor condiții, n-a mai interpretat decît cîteva roluri secundare în filme produse în Europa, în 1943 retrăgîndu-se definitiv din cinematografie.*

■ *Pe numele sau real* **Rodolfo Pietro Filiberto Guglielmi** *(Castellaneta, Italia, 6.V.1895 - New York, 23.VIII.1926), a emigrat în 1913 în S.U.A. unde, după ce a încercat diferite mese-*

ceea ce am fost întotdeauna, dincolo de extraordinara fațadă de seducție și de exotism.

CÎND Rudolph Valentino se înapoia la Hollywood ca să filmeze **Vulturul negru** pentru United Artists, vechii lui prieteni erau foarte îngrijorați de starea lui depresivă, cu totul neobișnuită. Se despărțise recent de Natașa Rambova, soția lui, și actorul care de obicei era foarte galant cu femeile se purta acum ca un misogin morocănos. Ieșea rareori, preferînd singurătatea sau tovărășia întîmplătoare a unor vechi prieteni, în loc să frecventeze societatea însoțit de creaturi fermecătoare.

Hollywoodul nu concepea un Valentino fără o viață amoroasă.

Marion Davies avea mare talent pentru a aranja întîlniri. Fu de ajuns ca Rudy să spună că ar vrea să mă cunoască pentru ca să organizeze mai multe întîlniri la ea acasă, dar de fiecare dată, în ultimul moment, telefonam ca să mă scuz. Desigur, aceasta ațîța curiozitatea lui Rudy. Nu era obișnuit ca o femeie să refuze a-l întîlni.

Nimeni nu reușea să înțeleagă de ce nu voiam să mă întîlnesc cu unul din bărbații cei mai seducători din lume. Nici eu nu înțelegeam mare lucru. Părea ridicol. Dar nu știu de ce mă speria ideea de a mă întîlni cu Valentino. Aveam parcă o presimțire. Mă purtam ca o adolescentă. Ce era dacă m-aș fi întîlnit cu el? Nu era necesar să duc lucrurile mai departe.

Am refuzat o invitație la un bal costumat dat de Marion în cinstea lui W.R. Hearst[1], știind că va fi și Valentino prezent.

Marion îmi telefonă:

— Pola, trebuie să vii, altfel se supără Bill că nu iei parte la recepția dată de el.

Nu voiam să-l supăr pe cel mai renumit proprietar al ziarelor din țară și, de altfel, el și Marion îmi erau foarte buni prieteni. Deci am cedat și am făgăduit să vin. Fiecare invitat trebuia să participe în costumul personajului preferat. Terminasem filmul **Forbidden Paradise** și am ales uniforma reglementară, în alb și aur, a ulanilor Ecaterinei celei Mari.

Rod la Rocque[2] era invitat să mă însoțească, dar cînd veni în seara balului la mine acasă, nu era costumat.

— Nu mă duc la blestemata aceea de recepție și n-ai să mergi nici tu, spuse el hotărît.

— Oh, eu mă duc, nu vreau s-o dezamăgesc pe Marion.

— Mă socotești idiot, spuse rîzînd batjocoritor. Îți închipui că o să cred că de asta te duci acolo?

— Puțin îmi pasă ce crezi, spusei nerăbdătoare. Dacă nu mă însoțești, merg singură.

Rod se supără și plecă trîntind ușa. Îmi dădeam seama de ce era furios. Toată lumea știa că, în sfîrșit, în seara aceea aveam să mă întîlnesc cu Valentino. Rod știa ce mulți producători îl considerau sub nivelul lui Valentino. Și el nu putea suporta ca tovarășa sa de viață și rivalul lui să fie în centrul atenției generale.

M-am dus singură la Marion. Cînd am sosit, ea era cu un mic grup în hol.

— Iată-te în sfîrșit! și îndreptîndu-se

[1] *Om de afaceri american (1863-1951), proprietarul unui trust de ziare în care a dezvoltat procedeele presei de senzație. Pe vremea aceea, soțul lui Marion Davies.*

[2] *Actor american, a interpretat cu deosebit succes, alături de cele mai bine cotate stele hollywoodiene ale epocii, roluri secundare, îndeosebi de personaje negative, în divese producții din perioada dintre cele două războaie.*

rii (dansator, figurant în teatru de reviste) apare, din 1918, pe ecran, în roluri de „seducător". Datorită fizicului său deosebit, el devine curînd prototipul seducătorului fascinant și misterios, ceea ce americanii numeau „the latin lover" (amantul latin), fiind astfel promovat rapid star. El a devenit unul din idolii publicului feminin, mai ales după apariția în filmul ***Șeicul*** *(în regia lui George Melford - 1921). Moartea sa neașteptată, la vîrsta de 31 de ani, a constituit aproape un doliu național, 300 000 de oameni defilînd prin fața catafalcului său, iar 1000 de polițiști escortîndu-i coșciugul pe Broadway. „Moartea lui Valentino - spune Richard Schickel în lucrarea sa* ***Starurile*** *- a declanșat o frenezie neegalată în lumea «fan»-ilor. Comportamentul isteric al admiratorilor săi în ziua înmormîntării rămîne simbol a tot ce-i maladiv în raporturile dintre un star și public."*

spre un bărbat deosebit de frumos care ședea lîngă ea, îmi mai spuse:

— Ți-l prezint pe Rudolph Valentino.

Ochii lui nu-i părăsiră pe ai mei cînd se plecă să-mi sărute mîna. Spuse lucruri politicoase și convenționale, care se spun în asemenea ocazii. Glasul lui era dulce și muzical. Frumos, cu un chip sincer, nu avea senzualitatea care se degaja din el pe ecran. În ochii lui negri se citea un aer nenorocit care provoca mai curînd instinctul matern decît dragostea și, în splendidul costum de torero din filmul **Arene însîngerate**[3], avea mai curînd înfățișarea unui copil vulnerabil care s-a deghizat.

Marion îmi făcu cu ochiul și-l tachină pe Rudy.

— Ai acum ce ți-ai dorit. Acum n-o să mă mai hărțuiești.

Se îndepărtă rîzînd, în timp ce orchestra cînta tangoul **Comparsita.** Rudy mă invită la dans.

Nu-mi mai era teamă. Am început să dansăm. În curînd nu mai avu nici o importanță că atîția invitați ne priveau. Parcă eram în altă parte, nu o invitată.

Nu-l priveam, căci știam că frumusețea trăsăturilor lui era tot atît de dezamăgitoare ca și costumul lui de matador. Fui cuprinsă de spaimă, căci adevărata atractivitate a lui Valentino se descoperea acum. Nu era vorba de perfecțiunea lui fizică, nici de farmecul manierelor lui. Avea un fel al său de a se mișca! Eu eram o novice antrenată într-un dans ritual de un bărbat foarte puternic, cu mișcări de felină. Muzica încetă. Din nou, încăperea strălucitor luminată mă proteja. Încercam să mă îndepărtez, sub pretext că-mi era foame și nu voiam ca el să părăsească recepția, dar nu mă lăsă să plec. Mă conduse la bufetul care era în aer liber și fui din nou fascinată de felul cum își mișca trupul.

Am mîncat foarte puțin, cu toate că pretinsesem că eram flămîndă. Trăsăturile lui erau ascunse de întuneric, dar îi auzii glasul care mă fermecă.

— Cînd o să vă revăd?

Semnasem un nou contract pentru un film, așa încît răspunsei cu o veselie exagerată.

— Plec săptămîna viitoare în Europa. Pînă atunci, nu mai am nici o clipă liberă. Poate că la întoarcere... Înainte ca el să fi putut adăuga vreun cuvînt, am fost întrerupți de o blondă nespus de frumoasă. Ea spuse cu un accent puternic:

— Rudy, te rog să mă conduci. Mîine dimineață trebuie să mă scol devreme.

— Vă cunoașteți? întrebă Valentino. Pola Negri, Vilma Banky.

— Am auzit vorbindu-se foarte mult despre dv., am spus eu ironic. Sîntem trei membri din legiunea străină[4]. Sînt sigură că toți ne bănuiesc că am pus la cale un complot înfiorător, ca să acaparăm Hollywoodul.

Le-am dat bună seara și am privit cum se îndepărta perechea aceea fascinantă. Era una din însoțitoarele lui preferate și circulau fel de fel de zvonuri în legătură cu ei și, gîndindu-mă că ar putea fi adevărat, am început să sufăr. Mă întrebam dacă în mod inconștient nu eram geloasă, dar am respins imediat această idee. Nici nu putea fi vorba de așa ceva. Nu simțeam decît o atracție fizică trecătoare. Tot fizică era și reacția mea cînd m-a condus pe pista de dans. Nu, trebuie să admit totuși că era ceva mai profund, ceva atavic.

S-ar putea numi asta fatalism, dar de la prima noastră întîlnire am știut că acest om avea puterea, într-un fel sau altul, de a-mi distruge viața sau de a-i schimba atît de irevocabil cursul, încît să nu mai fie niciodată aceeași. Știam și respinsei acest gînd. Întîlnisem un bărbat socotit cel mai fascinant din lume și eu îl dorisem. Asta era totul. Restul era pălăvrăgeală romantică, provocată probabil de faptul că întîlnirea noastră rămăsese fără concluzie.

De vreme ce acest bărbat mă făcea să fiu atît de vulnerabilă visurilor romantice, era o fericire că plec în străinătate. Voi uita și voi rămîne ceea ce voiam să fiu, Pola Negri, vedetă internațională.

Cînd mă voi întoarce, întîlnirea noastră va fi doar o amintire. Hollywoodul nu era totuși atît de mic, încît să nu poți uita pe cei pe care vrei să-i eviți.

---

[3] *Film realizat în 1922, în regia lui F. Niblo.*

[4] *Denumirea pe care oamenii din industria filmului originari din S.U.A. o dădeau celor care proveneau din străinătate, comparîndu-i astfel cu soldații voluntari, în majoritate străini, care făceau parte din legiunea străină franceză.*

La înapoiere rămăsei credincioasă hotărîrii pe care o luasem. Viaţa mea continua să se scurgă în mod plăcut. N-aveam mari pasiuni, dar destule flirturi efemere ca să mă distrez. Filmele mele mergeau atît de bine că „Paramount" îmi pregătea altele cu mult timp înainte. Printre altele, **Răscrucile lumii,** cu un subiect original de Michel Arlen, al cărui formidabil succes cu **Pălăria verde** făcuse din el unul din autorii cei mai sărbătoriţi. Am dat o serată în cinstea lui Arlen, la Baltimore. Cînd i-am invitat pe oaspeţi să ia loc, am observat că, la o distanţă de cîteva mese de noi, era o altă recepţie. Organizatorul ei era Rudolph Valentino. Ochii noştri s-au întîlnit o clipă, dar eu mi-am întors repede ochii. Fără îndoială că el continua să mă privească, deoarece una din invitatele mele, Kathleen Williams, începu să mă tachineze în legătură cu celebrul meu admirator. M-am făcut că nu înţeleg despre ce vorbea şi am adus din nou discuţia despre opera lui Arlen.

— Dansează extraordinar! exclamă Kathleen.

Oricare alt subiect de conversaţie fu dat uitării pentru a încerca să se analizeze de ce Rudy era un dansator atît de fascinant.

— N-aş spune că tehnica lui ar fi superioară, observă Arlen: Nu-i asta, ci cu totul altceva: felul lui de a se mişca. S-ar spune că seduce pe toţi cei care-l observă. Am impresia că trebuie să fie ceva tulburător să fii partenera lui.

Deodată fui uimită, auzindu-l şoptind:

— Vrei să dansezi?

Era inutil să rezist. Ca în transă, am simţit că alunec în braţele lui şi că mă învîrt prin sală. Simţii un fior senzual străbătîndu-mi tot corpul, cînd îmi murmură la ureche:

— Vreau să te văd între patru ochi. Descotoroseşte-te de invitaţi, te conduc.

Nefiind în stare să vorbesc, m-am mulţumit să dau din cap. N-aveam nici cea mai mică şansă să scap.

O PLOAIE torenţială lovea în geamuri. Singura lumină din odaie venea de la focul ce pîlpîia în cămin, fărîmîndu-se în jăratec. Două siluete erau întinse pe pat. Tot ceea ce se spune în mod obişnuit înainte de a face dragoste era rostit încet după aceea. S-ar fi spus că dorinţa de a face curte decurgea din satisfacerea simţurilor, ca o binecuvîntare acordată celor două fiinţe care s-au întîlnit într-un act de dragoste perfect.

— De ce, mă întrebă el, n-am avut atîta vreme veşti de la tine? A trecut atît de mult timp...

— Femeile te-au răsfăţat, i-am spus zîmbind. Ai uitat că bărbatul trebuie să acţioneze.

— Şi dacă bărbatul e o fire închisă, încît parcă e paralizat şi nu poate acţiona?

— Tu? i-am spus neîncrezătoare. Eşti omul cel mai deschis, mai sociabil...

— Cel mai nenorocit, mă întrerupse el. Credeam că înţelegeai asta.

— Cum ai putea fi nenorocit? Pe puţini oameni i-a răsfăţat atît de mult norocul.

— Şi asta e adevărat. Dar tu de ce eşti atît de nefericită? Mă îndepărtai de el.

— Ce te face să crezi asta?

El mă strînse în braţe.

— Nemulţumirea ta a atras-o pe a mea.

— Asta înseamnă pentru tine a face dragoste? Reacţia a doi nefericiţi?

— Dragostea nu e, uneori, asta?

— N-am vorbit de dragoste, am replicat cu aprindere. I-am spus pe nume: a face dragoste.

În tăcerea ce a urmat, el vorbi cu glas calm.

— Acum nu sînt nefericit. Şi dragostea e posibilă.

M-am sculat şi mi-am îmbrăcat repede halatul de casă.

— Aceasta nu se realizează atît de repede, am murmurat eu.

— Regreţi cele întîmplate astă-seară?

— N-are importanţă, am spus, ridicînd din umeri. Ceea ce trebuia să se întîmple, s-a întîmplat.

— Exact! exclamă el entuziasmat. De aceea nu poate să existe regret. Se ridică.

— Ce-i Polita? De ce nu simţi acelaşi lucru ca mine?

— Cred că, pentru fiecare dintre noi, trebuie să existe cineva care corespunde tuturor dorinţelor noastre.



Pola Negri cu puţin timp înaintea retragerii sale din viaţa cinematografică

Uneori ne scapă, fie că ţinem prea mult la singurătatea noastră, fie că ne sperie fericirea, dar asta nu înseamnă că nu există.

— Trebuie să cred asta, exclamă el cu durere. Ajută-mă. Polita. Ajută-mă!

Începu să plîngă încet. Îl luai drăgăstos în braţe. Poate îl puteam ajuta. Suferise atît de mult. Se lipi de pieptul meu şi şopti:

— S-ar putea să fim noi aceia. Tu şi cu mine. Simt asta.

Glasul lui deveni stăruitor.

— Noi doi... Între toţi.

— Ţi s-a spus atît de des că eşti un zeu încît ai început s-o crezi. Şi dacă lucrurile nu sînt aşa cum vrei, asta te scoate din sărite.

— Noi doi... e posibil.

— O să vedem, am răspuns cu blîndeţe. O să-mi spui mîine... ce simţi.

Mă strînse la piept, subliniind fiecare cuvînt cu o sărutare.

— Şi mîine şi poimîine... şi în fiecare zi.

A doua zi dimineaţă mă mustram întrebîndu-mă de ce am lăsat să se întîmple tocmai lucrul care jurasem că n-o să se întîmple. Totul se petrecuse atît de firesc, fără cuvinte, ca şi cînd n-avusesem de la început, nici unul, nici celălalt, altă alegere. Eram destinaţi să fim amanţi, asta nu putea fi nici evitat, nici discutat.

Oare eu eram femeia care adusesem un străin în odaia mea, cu atîta naturaleţe? Rudy nu era însă un străin. Aveam impresia că-l cunosc dintotdeauna. Dar Rudy? Ce gîndea oare? O altă cucerire uşoară? Nu, nu credeam. Simţeam că era într-adevăr nefericit, că mă chema în ajutor.

Nu puteam să-mi fac iluzii... şi totuşi. La urma urmei, era un actor şi, afară de asta, un seducător, şi ştia cu precizie ce atitudine ar avea cele mai multe şanse de succes.

Acest examen de conştiinţă fu întrerupt de sosirea unui enorm buchet de flori, însoţit de un bileţel de la Rudy: „Dragostei mele, iubitul tău, pentru totdeauna".

Şi am ştiut că nu mai era în puterea mea să opresc ceea ce începuse.

AU trecut săptămîni de fericire indescriptibilă. Apoi, într-o seară, după cină, Rudy deveni deodată foarte palid. O expresie de nelinişte îi trecu pe faţă şi se îndreptă clătinîndu-se spre uşa-fereastră care ducea în grădină. L-am urmat imediat şi am văzut cum s-a aşezat pe un şezlong în timp ce se contorsiona de durere. Am îngenuncheat şi l-am cuprins cu braţele.

— Ce ai, dragul meu?

Nu reuşea să rostească nici un cuvînt. Am strigat.

— Chem un doctor!

Am încercat să mă ridic, dar el m-a reţinut cu toată puterea.

— Te rog, l-am implorat. Eram îngrozită.

El bîlbîi:

— Nu... Nu-i nimic. O să-mi treacă.

Slăbi strînsoarea şi-şi ascunse faţa în mîini.

— Nu voiam să mă vezi astfel. Mi-e atît de ruşine.

Ridică ochii şi încercă să zîmbească. Treptat, chipul lui îşi recăpătă culorile, şi expresia de suferinţă dispăru. Îşi aprinse o ţigară şi şopti cu glasul stînjenit:

— Ce părere ai acum de marele tău erou?

— Aceeaşi ca şi înainte, îl asigurai eu.

Rudy avea o teamă morbidă să nu cumva să se observe cel mai neînsemnat simptom de boală, ca şi cînd aceasta i-ar fi diminuat virilitatea.

— Trebuie să-mi spui ce ai, implorai eu. Vreau să te ajut.

— Iau un medicament şi s-ar spune că-mi face rău.

— Despre ce-i vorba? Nu trebuie să-ţi fie teamă să-mi spui.

— Te rog să nu rîzi. Mi-e grozav de teamă să nu chelesc. Îmi cade părul.

— Asta-i tot? am întrebat liniştită.

El sări indignat.

— Cum poţi să iei lucrurile aşa de uşor? Ţi-l imaginezi pe marele seducător al ecranului cu un cap chel şi lucios?

— Şi de asta te frămînţi? Dragule, eu n-o să te iubesc mai puţin. Dealtfel, majoritatea junilor primi din Hollywood poartă peruci.

— Eu nu fac parte dintre ei. Eu sînt Valentino!

S-ar fi spus că e un băieţaş care crede în imaginea lui romantică şi se teme să-şi arate slăbiciunea, pentru că un bărbat viril, îşi închipuie el, înfruntă toate dificultăţile. L-am îmbrăţişat şi i-am zîmbit cu convingere.

— Eşti un amant minunat. Un bărbat desăvîrşit. Şi asta n-are nimic de-aface cu firele de păr de pe cap. Trebuie să-mi făgăduieşti că n-ai să mai iei medicamentul acela îngrozitor.

— M-ai iubi, spuse el cu un glas jalnic. dacă aş fi ca un păun?

— Dragul meu, păunul e lucrul cel mai frumos din lume. Şi semeni mult cu el cînd te împăunezi şi te roteşti... Iar eu sînt încîntată şi te admir.

Am început să rîdem amîndoi.

— Iartă-mă, zise el. Mă port ca un copil. Nu ştiu cum mă suporţi.

— Mă silesc, zisei eu şi-l îmbrăţişai.

RUDY năvăli în cameră aprins.

— Nu eşti încă gata?

— Ai venit tu înainte, dragul meu.

Se uită la ceas şi începu să rîdă.

— Ai dreptate! Grăbeşte-te. Te rog, grăbeşte-te!

Ne-am urcat în maşina lui şi am pornit spre drumurile întortocheate care dominau canioanele din Beverly Hills.

— Vrei să-mi spui unde mergem? am întrebat eu. Ce-i secretul ăsta?

— Ai să vezi.

Soarele apunea cînd am ajuns la o casă situată pe una din crestele cele mai înalte ale regiunii. Luminile oraşului luceau în depărtare, ca un reflex al cerului înstelat.

Mă luă în braţe.

— Am numit casa **Falcon Lair** (Cuibul şoimului). E a mea, a noastră. Aici, nu pot urca pînă la noi. Putem lăsa afară tot restul lumii. Peste trei luni, draga mea... Va fi gata peste trei luni. Tocmai cînd am să mă întorc din călătorie.

Mi-am ridicat repede privirea. Era prima oară cînd îl auzeam vorbind de o călătorie.

— Despre ce-i vorba? Ce călătorie?

— La Paris. Pentru divorţul meu. Cînd am să mă întorc, **Falcon Lair** o s-o primească pe noua mea soţie. Pe tine.

În loc de bucuria pe care o aştepta, am fost disperată şi inima mi-era plină de temeri. Trei luni însemnau mult. Tentaţiile vor fi numeroase şi eu cunoşteam, mult mai bine decît el, lumea în care va intra, lumea linguşelii, a aventurilor facile, în care femei bogate şi lipsite de ocupaţie, care aleargă după celebrităţi, o să înceapă să-i facă curte şi pînă la urmă să-l exhibe ca pe căţeluşul lor. El era pueril de sensibil la aceste lucruri, dar avea nevoie de ele spre a-şi linişti temerile pe care le avea în privinţa virilităţii lui, spre a-i calma firea ultrasensibilă.

— Nu pleca, i-am spus eu, agăţîndu-mă de el. Puţin îmi pasă de divorţ! Puţin îmi pasă de orice, afară de a fi cu tine împreună.

— Vreau să fii soţia mea, Polita. Vreau respectabilitate, vreau să îmbătrînesc alături de tine. Pasiunea noastră e prea mare şi se va consuma. Trebuie să ne căsătorim spre a o înlocui, sau n-o să mai rămînă nimic din toate astea, ceea ce n-aş putea suporta.

(Din **Mémoires d'une star,** *Editura Robert Laffont, Paris, 1971)*

Prezentare şi traducere de
PAUL B. MARIAN

DAVID NIVEN

GARBO

FIGURANȚII unui film din seria Z, realizat de Metro-Goldwin Mayer, în care juca Maria Dressler , stăteam culcați pe iarbă, profitînd de scurta pauză pentru masă.

Un drum prăfuit despărțea peluzele bine întreținute, pe care ne tăvăleam noi, de șirul cochet de căsuțe de lemn New England.

— Iat-o, șopti cineva pe un ton aprins.

— Cine e? o întrebai pe vecina mea, o mexicană grasă de o curățenie îndoielnică, pe care o observasem mai înainte.

— Garbo! îmi răspunse ea, ridicîndu-se. Se plimbă în fiecare zi, la ora mesei.



David Niven în filmul Pantera roz *(1963, regia: Blake Edwards)*



Șoseaua era la cincizeci de metri de noi și figuranții, fără excepție, în loc să facă vreo mișcare spre a se apropia de ea, stăteau neclintiți, privind într-o tăcere respectuoasă și fascinantă o siluetă subțire și fină, purtînd ochelari de soare, cu o pălărie pleoștită, care tre-

■ *DAVID NIVEN (Kirriemuir, Anglia, 1.III.1909 - Cap Ferrat, Franța, IX.1983), renunțînd la cariera militară, pleacă în Canada și S.U.A. unde își încearcă norocul la Hollywood, devenind unul din miile de figuranți care așteptau cu noaptea în cap, la porțile marilor studiouri, ca să fie angajați. Dar, angajat de E. Lubitsch, să joace, în 1928, alături de Claudette Colbert și Gary Cooper în* **A opta nevastă a lui Barbă Albastră,** *într-un rol secundar, el este propulsat, încetul cu încetul, la rangul de vedetă, devenind egalul lui Erol Flynn sau al unui Clark Gable. A jucat în nenumărate filme, unele oarecare, altele strălucitoare, multe dintre ele fiind reprezentate și pe ecranele cinematografelor noastre:* **Prizonierul din Zenda** *(1937),* **La răscruce de vînturi** *(1939),* **Adevărata glorie** *(1939),* **Drumul spre stele** *(1946),* **Ocolul pămîntului în 80 de zile** *(1956),* **Bună ziua, tristețe** *(1958),* **Tunurile din Navaronne** *(1961). A obținut premiul Oscar, 1958* **(Mese separate).**



Greta Garbo, la Stockholm, la vîrsta de 16 ani



Greta Garbo în grădina vilei din Santa Monica

cea prin fața noastră cu un mers grăbit și hotărît.

Pe chipurile noastre călite și cinice se putea citi o expresie încîntată și respectuoasă. Deodată, farmecul fu rupt, cînd un băiat țîșni cu un creion și o hîrtie murdară și străbătu gazonul care ne despărțea de șoseaua prăfuită, urlînd:

— Miss Garbo! Miss Garbo!

Silueta zveltă tresări, apoi grăbi pasul. Cînd puștiul obraznic porni în galop după dînsa, ea iuți pasul spre sanctuarul studioului principal, al cabinei ei și dispăru. Nu întorsese nici o clipă capul, căci atunci cînd era vorba să evite orice contact cu un străin, avea un sistem radar demn de un liliac.

Cînd băiețașul se întoarse, plouat și emoționat, mexicana îi dădu o palmă și-l scutură zdravăn.

— De ce n-o lași în pace? întrebă ea. Îi place să fie singură.

Așa era. Studioul colcăia de anecdote care atestau dorința ei de a-și apăra intimitatea. Îi plăcea să lucreze totdeauna cu aceeași echipă și pretindea ca toate filmele să fie făcute de temutul Bill Daniels. Era o adevărată profesionistă și se simțea la largul ei cu oameni care lucrau la același film, dar, cum spunea Bill: „Simte un intrus de la distanță de un kilometru și dacă îi trecea cuiva prin cap, nu importă cine, să vină pe platou, chiar dacă înconjurată de sute de figuranți, ea se ducea pur și simplu să se așeze în cabina ei, așteptînd ca nepoftitul să fie expediat."

Cînd călătorea, se înscria la hoteluri sub nume diverse: „Gussi Berger" sau „Harriet Brown". Celebra propoziție



Greta Garbo și Douglas Fairbanks în Destin *(regia: Clarence Brown)*

atribuită Gretei Garbo: „vreau să rămîn singură" — n-a fost probabil niciodată rostită de ea, dar nu mai încape nici o îndoială că era o „solitară" de o timiditate bolnăvicioasă cu oamenii pe care nu-i cunoștea, și că prefera să fie singură. Garbo avea în privire o expresie glacială față de oricine căuta să i se impună, ceea ce, dacă e să dăm crezare legendei studiourilor, a descoperit Groucho Marx într-o zi. Văzînd celebra siluetă îndreptîndu-se spre el, îmbrăcată în pantaloni și cu o pălărie pleoștită pe cap, o opri, își suci gîtul să-i descopere ochii sub borul pălăriei, dar cînd ochii ei, de un albastru pur cum e cerul Balticei, îl străpunseră, el dădu îndărăt, bombănind: „Iertați-mă, doamnă... v-am confundat cu un băiat pe care l-am cunoscut la Pittsburg".

Cînd apăru filmul „vorbitor", au dispărut multe vedete ale filmului mut, dar nimeni nu suferi un declin mai dramatic și umilitor ca John Gilbert.

Numărul Unu al „box-office"-ului studiourilor M.G.M. fu complet strivit de primul său film vorbitor, în mod injust intitulat **Noaptea sa de glorie.** Gilbert n-avea un glas prea vibrant, ci unul slab, plăcut, dar care, aparent cel puțin, nu se armoniza cu ochii negri, cu dinții de o albeață strălucitoare ai marelui amorez al ecranului. Așa că, atunci cînd se făcură auzite primele lui declarații de dragoste pasionată, sala se prăpădi de rîs. Studioul, în care el domnise ca un stăpîn atîția ani de zile, nu-i mai încredință nici cel mai mic rol și se povestea pretutindeni că patronii studioului voiau să-i rezilieze contractul, încercînd să-l surprindă cu prostituate sau în stare de ebrietate, ca să invoce „clauza morală", potrivit căreia un actor se angaja „să nu se discrediteze în ochii publicului". Într-adevăr, bietul om era atît de umilit și nenorocit, încît refuza să apară în public, iar bețiile lui, făcute la el acasă, deveniseră legendare.

Garbo și Gilbert, cu cîțiva ani înainte de insuccesul **Nopții de glorie,** trăiseră o poveste de dragoste, care făcuse să curgă multă cerneală. Prea multă, probabil, după gustul lui Garbo, căci atunci cînd Gilbert credea că totul era gata pentru căsătoria lor și pentru a petrece luna de miere în Pacific, la bordul unui iaht, Garbo își luă tălpășița.



Greta Garbo în Ninotchka *(1939, regia: Ernst Lubitsch)*

Gilbert se căsători apoi de două ori, dar căsătoriile nu durară mult și, cum cariera îi era distrusă, avea mare nevoie de prietenie.

Garbo, în apogeul popularității sale, se pregătea să filmeze **Regina Cristina,** pentru care fusese adus din Anglia, cu surle și trîmbițe, Laurence Olivier, ca să joace alături de ea. Dar studioul, pentru un motiv care n-a fost niciodată complet lămurit, a hotărît că nu era potrivit pentru rol și l-a expediat acasă. Era o mare lovitură pentru un tînăr actor, cunoscut pe atunci doar în propria sa țară, dar Olivier, înzestrat cu un talent enorm, reveni mai tîrziu la Hollywood și-și alese cele mai bune roluri. Între timp, compania M.G.M. primi o grea lovitură cînd Garbo o înștiință că nu va juca în **Regina Cristina** decît cu John Gilbert.

Filmul fu un triumf pentru Garbo, dar Gilbert nu-și recuceri admiratorii și recăzu în cea mai adîncă descurajare. Pe vremea aceea (1935), Ronald Colman, care se împrietenise cu mine, mă lua adeseori cu el să jucăm tenis la Gilbert. Casa lui Gilbert, care mai tîrziu a fost cumpărată de David Selznick, cînd s-a căsătorit cu Jennifer Jones , era o construcție de stil spaniol, la capătul unui drum foarte periculos de munte, în serpentină, avînd la fiecare viraj doar o barieră, foarte puțin rezistentă, care să te împiedice să te prăbușești în gol.

Pe vremea lui Gilbert, decorul era sumbru și tristețea locurilor era accentuată de faptul că perdelele din casă erau totdeauna trase și nu lăsau să pătrundă lumina. Gilbert, care avea vreo treizeci și cinci de ani, era un bărbat de o frumusețe strălucitoare, dar buna lui dispoziție și rîsul lui păreau totdeauna forțate. Se întîmpla deseori să nu apară deloc, iar eu și Colman înotam în piscina lui părăsită și plină de frunze. O dată sau de două ori am zărit un chip frumos care ne privea de la fereastra casei, iar altădată, în clipa cînd ne urcam în mașina lui Colman, o siluetă îmbrăcată într-o cămașă bărbătească, pantaloni și pălărie pleoștită, a trecut pe lîngă noi, cu un pas grăbit și a intrat în casă.

— Cînd John bea, ea se duce să se plimbe, îmi spuse Colman, pe un ton flegmatic.

John Gilbert nu a mai turnat decît un singur film, **Căpitanul urăște marea,** înainte ca inima lui să înceteze de a mai bate.

AM avut prilejul s-o întrezăresc pe celebra pustnică atunci cînd regizorul Edmund Goulding m-a invitat să petrec week-endul în refugiul său din deșert, deasupra Palm Springs-ului. Cînd am sosit, plin de praf și transpirație, după un drum lung cu mașina, Goulding mi-a arătat cu degetul piscina sa, în mijlocul palmierilor, și mi-a spus:

— Du-te și te răcorește.

În momentul în care m-am apropiat, am zărit o siluetă de femeie goală în bazin. Cum această întîmplare se petre-

cea în anii '30, cititorul o să înțeleagă de ce am intrat fuga-fuguța în casă. I-am cerut gazdei mele explicații.

— Oh! îmi spuse el. Nu-i decît Garbo. Locuiește prin apropiere și folosește piscina ori de cîte ori are chef.

M-am grăbit să mă întorc la piscină, dar era prea tîrziu: nu mai rămăsese decît apa învolburată.

Garbo fusese în cele din urmă detronată ca actriță, dar rămăsese personalitatea cea mai misterioasă din istoria Hollywood-ului.

Sfîrșitul domniei ei a fost brusc și deosebit, pentru că, după cît se pare, ea s-a prăbușit fără să reziste. Asta s-ar fi putut întîmpla oricui — e lucru frecvent — ea s-a înșelat în alegerea unui film. E indiscutabil că în poziția ei, ea l-ar fi putut refuza, dar cum era în timpul războiului, a acceptat să joace într-un film care ar fi ridicat moralul oamenilor: o farsă.

Dar cînd e vorba de farsă nimic nu-i mai groaznic decît una care nu-i deloc amuzantă: filmul **Femeia cu două fețe** era un dezastru garantat care, pe deasupra, mai avea și mai multe dialoguri porcoase, ceea ce a determinat „Liga Decenței" să-l pună la index și să fie tîrît în noroi de presă, un eminent critic scriind că prezența Gretei Garbo e supărătoare, ca și cum Sarah Bernhardt s-ar fi lăsat „bătută cu un ciomag într-o piesă de Guignol".

Actorii sînt totdeauna făcuți răspunzători cînd un spectacol constituie o cădere — e unul din riscurile meseriei — rareori fiind trași la răspundere producătorii. În loc să ascundă într-un dulap al amintirilor filmul **Femeia cu două fețe** și să găsească o consolare în glorioasa listă de succese record, Garbo a încetat pur și simplu să mai turneze.

Era, desigur, excesiv de timidă și tot atît de sensibilă ca un seismograf, dar această abdicare fără precedent zgudui Hollywoodul pînă în temelie. Nimeni n-a cunoscut vreodată motivul plecării ei. Ea nu se duse departe: pur și simplu la New York, și revenea uneori la Hollywood ca o fantomă încîntătoare, refuzînd cu nepăsare sute de oferte. Odată fu ispitită de o ofertă a producătorului Walter Wanger, care a cunoscut ceasul lui de glorie, putînd prezenta un contract, care purta semnătura ei, dar pînă la urmă Garbo nu apăru în fața camerelor. Nimănui nu-i venea să creadă că ea nu va reveni. De aceea, cu cît Garbo



Greta Garbo și Nils Asther în Orhideea sălbatică *(1929, regia Sidney Franklin)*



Greta Garbo și Lowell Sherman în Femeia divină *(1927, regia: Victor Sjöström)*

stăruia în hotărîrea ei de a nu mai veni la Hollywood, cu atît mitul Garbo căpăta mai multă importanţă şi mister.

Vreo cinci ani după „retragerea" Gretei Garbo am cumpărat o casă veche la Pacific Palisades, care fusese construită de Vicki Baum, autoarea best-seller-ului **Grand Hotel,** adaptat pentru ecran într-un film în care Garbo era vedeta.

Aveam un vecin: un eremit hollywoodian. Îl chema Richard Haydn şi îşi crease un renume imitînd peştii. Devenise o celebritate a Hollywoodului şi un producător foarte căutat, dar marea bucurie a vieţii lui era să fie singur, să cultive flori şi plante din toate grădinile Californiei. Am impresia că nu se apropia de studiouri decît pentru a cîştiga destui bani ca să-şi cumpere seminţe şi îngrăşăminte. Trecură săptămîni pînă să accepte să vină la noi.

Într-o seară, cînd şedeam pe terasă cu soţia mea Hjordis, privind un minunat apus de soare pe Pacific, Richard Haydn îşi făcu apariţia.



Greta Garbo în filmul Gösta Berling *(1924, regia: Maurice Stiller)*

— Am adus pe cineva care a petrecut clipe minunate în această casă, spuse el, şi ar vrea s-o revadă, dacă nu vă deranjează.

„Cine se aseamănă se adună", spune dictonul, care nu minte, căci în spatele lui Haydn apăru Garbo.

Nu-mi amintesc cum era îmbrăcată în ziua aceea, dar am rămas uluit de frumuseţea chipului ei. Nu era deloc afectată şi avea un rîs foarte comunicativ. Cum era suedeză, ca şi soţia mea, o duse să vadă casa şi cînd se întoarseră, sporovăiau ca două coţofene scandinave. Garbo ne vorbi de casa noastră pe vremea lui Vicki Baum. Trebuie să fi fost un loc fascinant, unde se întîlneau Leopold Stokowski şi o grămadă de scriitori şi artişti europeni.

În cursul anilor următori, Garbo ne vizită deseori. Veşnic aceeaşi, de o mare frumuseţe, spontaneitate, dar rămînînd tot timpul rezervată. Mă făcea să mă gîndesc la un copil trăind într-o lume a lui, secretă: dealtfel, cu o sinceritate copilărească, mergea încolo şi încoace, după bunul ei plac, înota de cîte ori avea chef. Totuşi, bucătăreasa noastră suedeză a putut mult şi bine s-o roage să-i dea un autograf, ea nu l-a obţinut niciodată. Garbo declara: „Eu nu dau niciodată autografe şi nu răspund niciodată la scrisori".

Vizitele Gretei Garbo în California se răriseră din ce în ce mai mult, dar mitul rămase mai viu ca oricînd. Ziarele publicau fotografii, în care era văzută fugind de fotografi, în oraşe europene, şi reportaje, după care ea s-ar plimba singură şi fără nici o ţintă pe străzile New Yorkului sau ar tîrgui o livră de morcovi sau ar cumpăra bibelouri vechi: se spunea că în apartamentul ei s-ar afla o colecţie nepreţuită de tablouri impresioniste, îmgrămădite pe jos şi întoarse cu faţa la perete.

La un moment dat, am locuit cu soţia mea într-o casă din sudul Franţei. Am descoperit cu bucurie că Garbo era instalată într-o casă situată pe un promontoriu vecin, unde era invitata unui new-yorkez de origine rusă, pe care îl chema George Schlee. Proprietatea, izolată de privirile indiscrete şi cocoţată pe creasta unor stînci abrupte, era pentru ea ideală. Cînd era vreme frumoasă, cobora o scară ca să se ducă să înoate în apa albastră a Mediteranei, iar cînd bătea tare vîntul putea să înoate în piscină. Schlee era tovarăşul ideal pentru Garbo; acest om cosmopolit şi extrem de cultivat avea un farmec deosebit, multă bunătate şi înţelegere. Ea părea foarte fericită în tovărăşia lui şi era mai



Greta Garbo și Charles Bickford în filmul Anna Christie *(1932, regia: Clarence Brown) după piesa omonimă a lui Eugene O'Neill*

frumoasă ca oricînd. Într-o zi, cînd ei se aflau la noi și serveam mîncarea și vinul pe o masă în grădină, în mijlocul măslinilor, s-a stîrnit deodată o furtună, tocmai în clipa cînd ne așezasem să mîncăm. Am spus imediat:

— Ajutați-mă să duc mîncarea în casă.

— E ridicol, a spus Garbo, hotărîtă. O să punem totul sub masă și o să mîncăm acolo.

Se întîmplă că oameni care au urcat o colină și se odihnesc liniștiți în vîrf își aruncă întîmplător privirile în gol și descoperă cu groază că suferă de amețeală. Cu inima ticăind, ei coboară centimetru cu centimetru, hotărîți să nu mai urce niciodată. M-am întrebat deseori dacă Garbo nu fusese victima unui fenomen de acest gen în clipa cînd ajunsese în culmea gloriei. De aceea, văzînd-o cum mănîncă veselă și fericită sub masa pe care cădea ploaia, mi-am spus că a sosit poate clipa să încerc s-o întreb pentru a fi cu inima împăcată.

— Care-i motivul adevărat pentru care ai părăsit cariera cinematografică?

Ea se gîndi multă vreme înainte de a-mi răspunde, încît am crezut că se preface a nu fi auzit întrebarea.

În sfîrșit, ca și cînd s-ar fi gîndit cu glas tare, ea spuse:

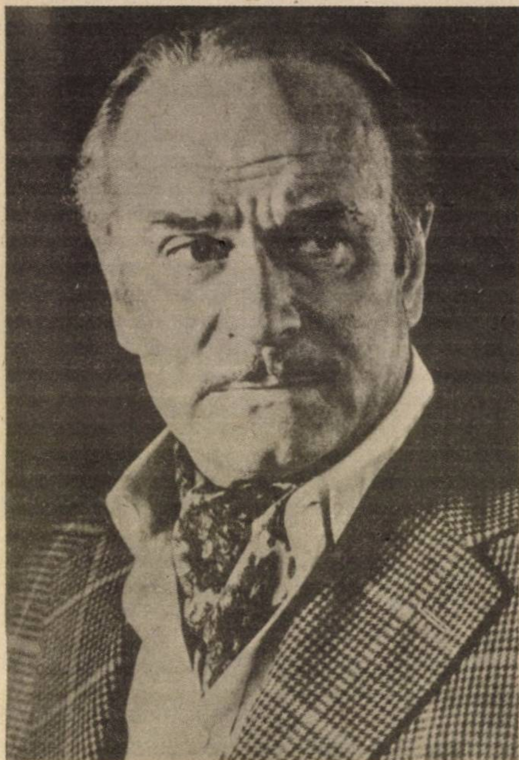
— M-am săturat de atîtea strîmbături.

(Din **Bring on the empty horses,** *editura Hamisch Hamilton Ltd., Londra, 1975)*

Prezentare și traducere de
PAUL B. MARIAN

LAURENCE OLIVIER

CUM S-A ALES DISTRIBUŢIA FILMULUI „PE ARIPILE VÎNTULUI“



S-A abătut pe neaşteptate asupra noastră conferinţa de la München, o perioadă de spaimă. Un fel de lugubră repetiţie generală pentru luna septembrie a anului 1939, dar spectacolul în sine parcă ne-a mai oferit un oarecare răgaz, ameninţarea părînd că s-a îndepărtat; a fost însă doar o amînare, ca între o avanpremieră şi premiera oficială la Londra.

Într-o zi i-am telefonat celui mai bun şi mai vechi prieten al meu, actorul Ralph Richardson, şi l-am rugat:

— Ralphie, fii te rog îngerul meu bun şi cîntăreşte puţin lucrurile pentru mine, ca un adevărat prieten. Oare să mă duc la Hollywood să joc rolul lui Heathcliff în **La răscruce de vînturi?**

Binevoitor, Ralph a chibzuit puţin şi apoi mi-a răspuns:

— Da. Chestie de faimă. Grozav.

Din nu ştiu ce motiv aveam însă tot felul de îndoieli şi presimţiri negre în privinţa ofertei respective; mi-au trecut după acest mini-colocviu. Bineînţeles că mai înainte venise în Anglia William Wyler, cel mai prestigios regizor de la Hollywood, ca să mă îndemne să primesc propunerea. De cum am ajuns la Hollywood, mi-au revenit aprehensiunile. Mai turnasem un film cu Merle Oberon (devenită între timp soţia lui Alexander Korda) şi-mi plăcea destul de mult; dar acum, încercînd să stabilesc relaţia cea mai potrivită atît cu regizorul cît şi cu steaua care-mi era par-

■ *Actorul englez* **LAURENCE OLIVIER** *(n. 1907) a avut o viaţă extrem de agitată (chinuită mereu de tot felul de boli şi accidente) şi o foarte lungă carieră artistică (începută încă din copilărie - aşa cum reiese din volumul de amintiri* **Mărturisirile unui actor,** *publicat nu demult, şi din care spicuim). A cunoscut succesul în teatru la 21 ani, într-o piesă de război, şi apoi a jucat un număr imens de roluri în teatru (în aproape toate piesele lui Shakespeare - unele regizate chiar de el pe scenă sau pe ecran - cîteodată în alternanţă cu celelalte celebrităţi cu care a colaborat pe parcursul a cinci decenii).*

Printre izbînzile dar şi eşecurile pe care le descrie cu candoare şi obiectivitate se numără şi filme de neuitat ca **La răscruce de vînturi, Rebecca, Henry V** *- care i-au adus şi răsplata titlului de baronet -* **Hamlet, Richard III, Othello.**



Vivien Leigh și Clark Gable în Pe aripile vîntului *(1939, regia: Victor Fleming), ecranizarea romanului Margaretei Mitchell obținînd cel mai mare succes la public „din toate timpurile", iar Vivien Leigh (soția lui Laurence Olivier între 1940 și 1960) cucerind pentru interpretarea Scarlettei O'Hara – Premiul „Oscar".*

tenerä, constatam că nici pentru unul, nici pentru altul nu reușeam să am sentimente suficient de calde. Eram disperat că trebuie să stau departe de soția mea Vivien, care ar fi fost absolut perfectă în rolul lui Cathy, pe cînd pe Merle Oberon o socoteam lipsită de acea pasiune esențială pentru rolul respectiv.

Împreună cu cel puțin o mie, dacă nu zece mii de alte actrițe, Vivien era diabolic de hotărîtă să joace rolul lui Scarlett O'Hara din **Pe aripile vîntului.** Trebuie să ținem seamă de faptul — destul de greu de apreciat acum, privind retrospectiv — că șansele ei de a obține rolul ar da naștere chiar și azi la nenumărate pariuri pe sume fabuloase (la Ladbrokes); dar chiar dacă șansele ei nu erau prea mari, eu însumi nutream în taină această ambiție pentru ea. De altfel, asta-i mai oferea un motiv în plus să traverseze Atlanticul cu vaporul și, apoi, să ia avionul de la New York pînă la aeroportul cel mai apropiat de Hollywood (Clover Field); primul motiv era dragostea pură, pasionată, de nestăpînit, care-i dădea ghes și care, spre marea mea bucurie, era suficient de puternic în consonanță cu a mea, pentru a o determina să întreprindă cît de curînd posibil călătoria. Între timp, schimbasem cîteva vorbe pe îndelete cu Myron Selznick, lăsîndu-l să înțeleagă că o să vină să mă viziteze o persoană care ar putea eventual să-l intereseze în mod cu totul deosebit. M-a privit cu un aer de om atotștiutor, după care am schimbat subiectul.

Am așteptat-o pe Vivien ghemuit pe bancheta din spate a unei mașini, la un metru sau doi de ieșirea din aeroport.

Pe vremea aceea, hotelul de la Beverly Hills era departe de a fi ceea ce e astăzi — avea mobilă de răchită destul de proastă, care încerca, în mod jalnic, să imite stilul colonial. Așa cum e obiceiul recepționerilor de hoteluri în lumea întreagă, dacă închiriai un apartament, nimeni nu-ți punea nici un fel de întrebări. Am dus-o pe Vivien la Myron, care a studiat-o, uitîndu-se cînd la ea, cînd la mine, cînd iarăși la ea, cu un interes crescînd. Cu un aer nevinovat, i-am zis:

— Ce zici Myron, nu ești de acord cu mine că ar trebui s-o ducem să i-o arătăm lui David?



Laurence Olivier (alături de Claire Bloom) protagonist și autor al ecranizării shakespeareene Richard III, *distinsă la Festivalul de la Berlin, din 1956, cu Premiul „Ursul de argint"*



Premiul „Oscar" și Marele premiu al Festivalului de la Veneția, din 1948, pentru Hamlet *interpretat și realizat de Laurence Olivier (în imagine, împreună cu Jean Simmons, în rolul Ofeliei)*

Myron încuviință, încet, din cap, începînd în sfîrșit să înțeleagă care fusese planul; fratele său, producătorul David Selznick, care trebuia de o vreme să înceapă turnările la **Pe aripile vîntului,** întîmpina dificultăți în alegerea protagonistei.

Pentru rolul lui Rhett Butler, ceruse, de la început, chiar publicului american să-l aleagă. Publicul răspunsese cu mai multe milioane de voturi, aproape unanime, în favoarea lui Clark Gable. Leslie Howard constituie o alegere atît de populară pentru rolul lui Ashley Wilkes, încît aproape că era evidentă de la sine, și cam tot așa stăteau lucrurile și cu Olivia de Havilland pentru Melanie. Mai rămînea să fie aleasă actrița pentru Scarlett. După o cernere îndelungată, David redusese lista finală la trei candidate: Joan Bennett, Paulette Goddard și Jean Arthur. Planul lui a dat naștere la discuții interminabile și la enorme animozități. Joan Bennett era considerată, de toată lumea, excepțională, de fapt cea mai bună actriță din cele trei, dar nu se prea potrivea cu portretul făcut eroinei de către Margaret Mitchell; Paulette Goddard era cea mai apropiată din punctul de vedere al înfățișării, dar stîrnea îndoieli în privința talentelor ei actoricești; Jean Arthur avea avantajul că putea oferi cele mai multe surprize plăcute. Eu unul mă îndoiesc ca David să fi avut vreodată intenții serioase să-i dea rolul lui Joan Crawford. În schimb, e foarte posibil s-o fi făcut doar pentru a mări miza concurenței.

În seara aceea, Myron ne-a luat cu o mașină și am pornit spre sud, către Culver City, unde, pe terenurile fostei societăți Pathé, David Selznick ardea patruzeci de pogoane de exterioare vechi pentru scena incendiului de la Atlanta (din **Pe aripile vîntului).** Am văzut de trei ori docarul cu un cal trecînd printr-o arcadă aprinsă, de fiecare dată, cu aceeași dublură a lui Clark Gable, dar cu trei tipuri diferite în rolul lui Scarlett; după ultima trecere a vehiculului, s-a tras o sîrmă și a căzut cu zgomot și cu o vîlvătaie imensă acoperișul unui hambar. (În film e cel mai ușor să tai și să înlocuiești pelicula la o scenă cu flăcări, așa că cele trei ipostaze ale lui Scarlett puteau fi ușor schimbate între ele). Odată terminată turnarea, ni-



Laurence Olivier și Jennifer Jones în Sora Carrie *(1955, regia: William Wyler)*

meni nu și-a dat osteneala să stingă focul; la lumina lui am izbutit să disting silueta lui George Cukor, regizorul inițial și prietenul devotat, și a lui David Selznick, pe care de asemenea îl cunoșteam bine, de la conflictele de afaceri pe care le avusesem în 1932.

Am întors capul către Vivien, al cărei păr era exact așa cum trebuia să fie al lui Scarlett, ai cărei obraji erau splendid îmbujorați, iar buzele adorabil desfăcute, ochii verzui dănțuind și scînteind de emoție în lumina jucăușă a flăcărilor; mi-am zis în sinea mea: „David n-o să poată rezista la toate astea". M-am retras, lăsîndu-l doar pe Myron pe cîmpul de bătaie; David Selznick și George Cukor se apropiau, iar Myron a făcut un pas în întîmpinarea lor. Arătînd-o pe Vivien, zise:

— David, fă, te rog, cunoștință cu Scarlett O'Hara.

David o cerceta pe Vivien cu priviri scrutătoare; Myron făcu un gest vag către mine. David îmi aruncă de la distanță un salut indiferent — „Bună, Larry". Myron și cu mine rămăseserăm singuri, înțelegîndu-ne din ochi și printr-o ușoară tuse semnificativă. David o trăsese pe Vivien ceva mai departe de mulțimea de pe platou și tocmai se pregătea să aranjeze o probă de filmare, atunci, pe loc, făgăduindu-i că va fi îngăduitor și nu va lua în considerație nici o imperfecțiune în privința accentului sudic, lucru de așteptat în situația respectivă. George Cukor era alături de ei și părea și el foarte interesat. Aproape că nu-mi venea să cred ceea ce se întîmpla, dar era adevărul adevărat.

ÎN decursul tratativelor pentru contractul cu Vivien, David exercită toate presiunile posibile pentru a obține condițiile cele mai avantajoase pentru el, insistînd în special asupra unui contract exclusiv, pe șapte ani (din pricina unei vechi legi antisclavagiste, termenul de șapte ani este maximul permis de legiuitor pentru orice contract în America). Turnările aveau să dureze cel puțin șase luni, dar David refuza să-i ofere mai mult de douăzeci de mii de dolari; în lumea filmului, în momentul acela oferta era departe de a fi generoasă, lucru pe care i l-am și spus ceva mai tîrziu. David s-a apărat cu străşnicie, spunînd că sînt nerezonabil și susținînd:

— Dacă i-aș plăti mai mult unei necunoscute, unei noi descoperiri, pentru o asemenea șansă, mi-ar rîde toți prietenii în nas!

TERMINASEM de tot filmările pentru **La răscruce de vînturi,** așa că trebuia

să mă gîndesc să-mi găsesc altceva de lucru. N-avea rost să-mi pătez reputaţia profesională învîrtindu-mă fără treabă pe la Hollywood, în speranţa găsirii unui angajament. Trebuia să mai treacă oarecare timp pînă să-şi facă efectul filmul recent turnat, şi eram cu totul împotriva unei aşteptări şi anticamere îndelungate — ca să „anunţ oaspeţii şi să fac pe căţelul de salon"; pentru cariera mea, cel mai bun lucru ar fi fost să apar într-un teatru din New York, şi acest prilej mi l-a oferit în modul cel mai fericit domnişoara Katharine Cornell (aşa era obiceiul, ca vedetelor să li se pună în faţa numelui cuvîntul „domnişoară" sau „domnul"; era echivalentul american al lui „Dame" şi „Sir" de la noi din Anglia — de pildă se spunea întotdeauna „Domnul George Arliss"). De data asta piesa era **Nu-i timp de comedie,** de Sam Behrman, alt prieten de-al meu. A fost un succes monstru şi „m-am produs la orgă încă şi mai bine ca de obicei" (cum spusese Haendel la premiera de la Dublin a oratoriului său **Mesia).**

În timp ce repetiţiile se apropiau de sfîrşit, de la Hollywood veneau veşti îngrijorătoare despre Vivien; surmenajul, împreună cu nervozitatea vecină cu isteria pricinuite de chinuitoarea noastră despărţire, aduseseră simptome destul de primejdioase. David m-a căutat cu telefonul şi m-a implorat să mă reped pînă acolo („măcar pentru o zi") ca să-mi folosesc influenţa pentru a o calma. Am avut mare noroc de înţelegerea binevoitoare şi caldă a directorilor teatrului — Katharine Cornell şi Guthrie McClintic; pur şi simplu m-au învoit de la repetiţia generală din oraşul Indianapolis, ca să-mi lase un răgaz de o zi, să zbor pînă la Hollywood, o zi să potolesc lucrurile cum voi putea, urmînd ca în cea de a treia zi să mă întorc cu avionul la Indianapolis şi seara să particip la premieră. Era maximum de grabă şi eficacitate. Premiera a fost înconjurată de „aprecieri de aur din partea a tot felul de oameni"; printre aceştia se număra şi Alexander Woollcott şi, în general vorbind, succesul ne-a răsplătit pe deplin eforturile.

Deşi mai avea de refăcut o serie de scene, lui Vivien i s-a permis să-şi ia o vacanţă de cîteva săptămîni, părăsind astfel Hollywoodul. M-a luat puţin prin surprindere, căci eu încă nu-mi terminasem angajamentul, mai urma să joc vreo două săptămîni. Stăteam în aceeaşi casă cu Katharine Cornell, Guthrie McClintic, cu drăguţa de Margalo Gillmore, cu soţul ei, Robert Ross, şi cu la fel de îndrăgitul John Williams — toţi colegi de spectacol şi prieteni încercaţi, la fel ca şi Robert Flemyng, musafirul nostru permanent şi întotdeauna binevenit. Aşadar, Vivien a trebuit să rămînă tot în casa aceea şi să se facă bine primită de această societate splendidă. La timpul potrivit ne-am îmbarcat pe pachebotul „Majestic" în drum spre casă. A fost straşnic, întotdeauna e straşnic să te întorci acasă; am petrecut două săptămîni în Franţa, pe care o adoram amîndoi. Ne-am oprit din nou acasă, în ţară, ca s-o luăm cu noi şi pe mama ei — „şi a venit şi maică-sa", cum sună citatul — o femeie delicioasă, o cosmeticiană de mare succes numită Gertrude Hartley.

Apoi ne-am întors la Hollywood, unde Vivien s-a apucat imediat de refacerea scenelor din **Pe aripile vîntului,** iar eu m-am cufundat, împreună cu Alfred Hitchcock, în turnările la **Rebecca,** şi am fost foarte fericit. Nici nu ştiu cum s-a scurs timpul pînă cînd ne-a copleşit şocul de necrezut al războiului.

LAURENCE OLIVIER
îşi aminteşte de

MARILYN MONROE

CRED că mai întîi m-a anunţat Cecil Tennant, de la Casa Warner Bros, că societatea înfiinţată de Marilyn Monroe şi condusă de Milton Green, fotograful ei, ar fi foarte interesată să filmeze piesa lui Terence Rattigan, **Prinţul din pădurea adormită,** şi că Marilyn ar vrea să-i fie eu producător şi regizor. Aşadar, Terry Rattigan, Cecil Tennant şi cu mine ne-am urcat în avion să mergem

la New York pentru întîlnirea cea mare. Ne-am dus la ea, în apartamentul din Piaţa Sutton, pentru o vizită veselă şi agreabilă.

Marilyn avea două ipostaze total diferite, fără nici o legătură între ele. N-ar fi o exagerare prea mare dacă aş spune că nu era în toate minţile; era vorba de o dedublare a personalităţii şi era greu să-ţi închipui că un singur om poate fi alcătuit din două persoane atît de deosebite una de alta. La această primă întîlnire, nouă, celor trei musafiri ai ei, ne trecu os prin os pînă cînd catadicsi Marilyn să ne bucure cu prezenţa sa, pentru că ne ţinuse să aşteptăm o oră, timp în care fusesem serviţi destul de generos şi cu multă pricepere de amabilul şi asiduul Milton Green. Într-un tîrziu, pierzîndu-mi răbdarea, am îndrăznit să mă duc pînă la uşa ei şi am strigat:

— Pentru numele lui Dumnezeu, Marilyn, vino să te vedem, că murim de nerăbdare!

A venit. O clipă după ce a intrat, eram cu toţii pe jos, la picioarele ei. Nu-mi amintesc nici un cuvînt din cîte s-au rostit, îmi amintesc doar că atmosfera a fost cît se poate de veselă şi agreabilă.

Seara s-a scurs foarte repede către un sfîrşit încîntător pentru toată lumea; ne pregăteam cu toţii de plecare, cînd Marilyn, cu glăsciorul de copilaş, pe care şi-l folosea uneori cu mult efect, spuse aproape cîntat:

— O clipă numai! N-ar fi trebuit să zică cineva ceva despre un acord?

Da, domnule, fata avea dreptate; aranjarăm deci o întîlnire strict de afaceri în cursul dimineţii, după care urma s-o duc să luăm prînzul împreună la Clubul „21".

Spre sfîrşitul zilei, un lucru era limpede pentru mine: aveam să mă îndrăgostesc într-un chip de-a dreptul disperat de Marilyn, şi atunci ce avea să se întîmple? Nu rămînea nici urmă de îndoială, era un lucru inevitabil, sau cel puţin aşa mi se părea mie: femeia era atît de adorabilă, atît de spirituală, avea un haz aproape incredibil şi, din punct de vedere fizic, era mai atrăgătoare decît mi-aş fi putut închipui să fie cineva, cu excepţia doar a ei, aşa cum apărea pe ecran. M-am întors acasă ca un mieluşel cruţat de la înjunghiere, doar de



Marilyn Monroe

data asta — în schimb, data viitoare... vai şi amar! Pentru prima oară, plutea în aer riscul de a se spune: „biata Vivien!"

Vivien, care jucase în piesă rolul la care rîvnea acum Marilyn Monroe pentru film, nu se supără cîtuşi de puţin auzind că nici măcar nu fusese luată în discuţie pentru distribuţie; de fapt, i se părea că i-am spus-o doar pentru a fi agresiv, şi că fusesem stîngaci. La urma urmei era rolul ei, cu toate că ştia că nu înregistrase un succes nebun cu el la teatrul „Phoenix", şi că înălţimile ameţitoare ale faimei pe care le cucerise Marilyn erau incontestabile; dar acesta este un lucru pe care nu vrei niciodată să-l accepţi; Vivien se comportă însă cu o înţelegere deosebit de atrăgătoare şi, dînd din umeri cu eleganţă, se scutură foarte frumos de toată povestea. I-am fost foarte recunoscător şi a



Marilyn Monroe în Stația de autobuz *(1956), filmul regizat de Joshua Logan*

fost o mare ușurare pentru mine să constat că n-am nici un prilej de îngrijorare dinspre partea asta.

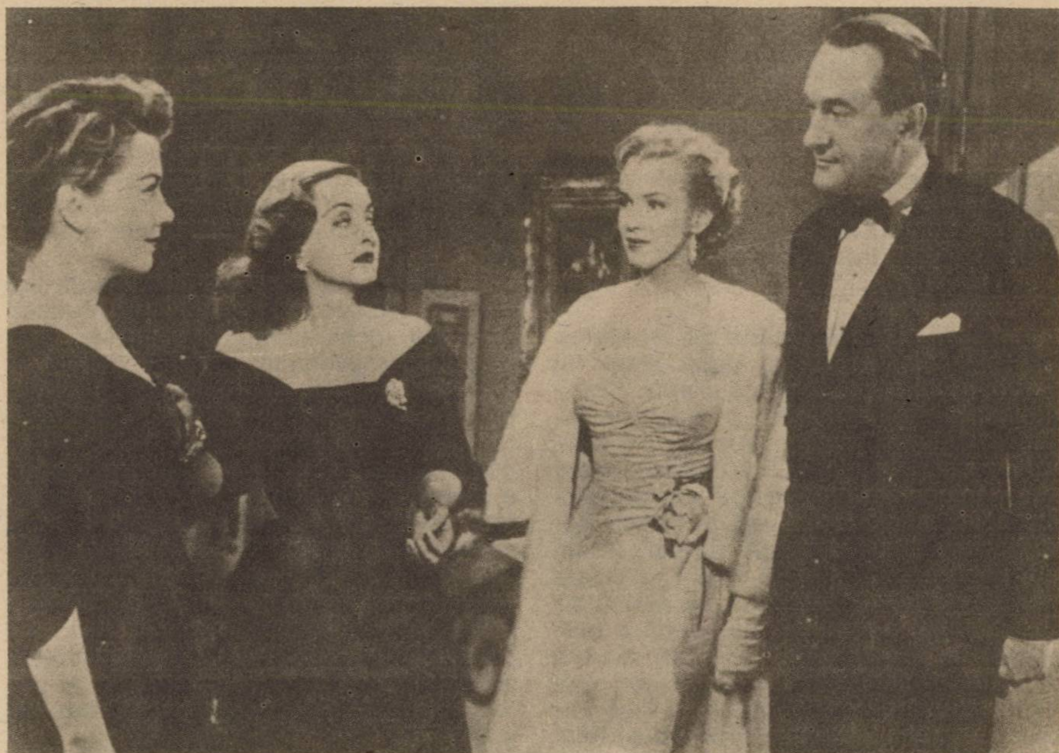
În sfîrșit, s-au revărsat și zorile zilei celei mari și Marilyn a sosit pe tărîmul acesta binecuvîntat, escortată de noul ei soț, Arthur Miller, dramaturg care se bucura atît de respect cît și de popularitate. Așadar eram cu toții aliniați la start. Aranjasem să avem vreo două săptămîni de repetiții înainte de a pune propriu-zis în acțiune camerele de filmat, pentru a lăsa stînjeneala să se estompeze treptat și a putea să ne simțim la largul nostru împreună. După atîția ani de experiență profesională, era greu de crezut că ar fi imposibil să se realizeze acest lucru, — și totuși, o Doamne! așa a fost.

Am început cu două zile de conferințe de presă. Ultimul lucru pe care-l spusesem în seara anterioară, după ce fusesem deja tulburat de ideea respectivă, era că faimoasa ei lipsă de punctualitate contrazicea în oarecare măsură strictul profesionalism pe care îl distingeam în tehnica ascunsă îndărătul fascinantei ei spontaneități. S-au ridicat o sumedenie de semne de întrebare cu privire la rafinamentele încă nedescoperite ale machiajului ei. Marilyn se dovedise la înălțime la imensa conferință de presă de la New York, în timpul căreia, la un gest mai brusc, i se rupsese brida de la rochie, și toată lumea a fost convinsă că e vorba de un gag.

Dar acum i-am zis:

— Marilyn, scumpo, te rog mult, te rog mult de tot și cît de frumos pot, mîine nu putem să întîrziem, pur și simplu **nu putem** să fim nepunctuali, pentru că altfel o să se strîmbe cu toții. Mai mult decît atît, jumătate din ziariști se și așteaptă la nepunctualitatea ta, așa că te rog în genunchi fă-mi plăcerea și dezamăgește-i!

Așa mi-a promis, și a întîrziat o oră bună. Cred că în viața mea n-am trecut printr-o situație mai stînjenitoare. Am căutat să umplu golul cum am putut, răspunzînd la întrebări personale în legătură cu mine. Atitudinea mea în privința interviurilor era bine cunoscută, așa că de data asta au izbutit să mă



Anne Baxter, Bette Davis, Marilyn Monroe, George Sanders în Totul despre Eva (1950, regia: Joseph Mankiewicz)

prindă așa cum voiau; însă pînă să apară ea, interesul scăzuse treptat, treptat, ajungînd la minimum. În primele douăzeci de minute, toate întrebările care i s-au pus au început cu cuvintele „De ce ați întîrziat?" Felul cum a rezolvat ea această situație grea a constituit o adevărată lecție practică de șarm, și, cît ai bate din palme, Marilyn a avut în palmă toată mulțimea de oameni care umpleau uriașa sală de bal — și mai mult decît atît, i-a făcut pe toți să se simtă admirabil. Ca să-i acord o șansă în plus, m-am oferit în mod spontan să repet toate întrebările — pretextînd că majoritatea nu vor putea fi auzite decît de o parte restrînsă a auditoriului — făcînd astfel ca răspunsurile ei să fie mai inteligibile (și, în subsidiar, de asemenea, cîștigînd pentru Marilyn cîteva secunde în plus de gîndire la fiecare răspuns în parte).

Întotdeauna făcea exact ce i se cerea cînd trebuia să pozeze unui fotograf. La început m-am minunat de această manifestare a simțului de disciplină și am socotit-o de bun augur; doar cîteva săptămîni mai tîrziu, reacția mea ar fi fost: „Ei da, firește — doar și-a început cariera ca model pentru fotografi". Cred că, indiferent unde a deprins acest gen de educație, oricum a tras din ea mai multe învățăminte în domeniul actoriei decît de la Lee Strassberg; părerea mea despre școala acestuia este că le-a făcut mai mult rău decît bine studenților lui, și că influența lui asupra teatrului american a fost aplicată într-un mod tragic de greșit. Fiind voit anti-tehnică, „Metoda" lui oferea în schimb o pasiune devorantă pentru realism și dacă nu te simțeai „acordat" perfect cu imaginile corespunzătoare care să te facă să te crezi integrat în **realitate,** iar această **realitate** se desfășura în jurul tău, puteai să și uiți cu totul de scena respectivă. Tinerii noștri actori americani simțeau un fel de gol dureros exact acolo unde ar fi trebuit să găsească o învățătură, o deprindere sau o bază de pe care să poată sări sau zbura. În cei zece ani care trecuseră de la război, actorii nu prea fuseseră edu-

caţi prin sistemul interpretării alternative a mai multor piese din repertoriu; Stanislavski, pe filosofia căruia se întemeia studioul de actorie al lui Strassberg, fusese la modă în Anglia cam pe vremea cînd jucam noi în trupele de provincie cu o singură piesă pe afiş în acelaşi timp, înainte de 1930. Era un dar de care puteam profita dar care nu trebuia să se transforme într-o obsesie [...].

LA puţină vreme înainte de începerea turnărilor pentru filmul după piesa lui Rattigan, mi s-a spus că Paula Strassberg, nevasta lui Lee, „o însoţeşte întotdeauna pe Marilyn". Vestea m-a alarmat în mare măsură, întrucît niciodată nu-i găsisem folositori pe aceşti asistenţi care jucau rolul de antrenori secunzi. Resemnat ca un filosof, m-am agăţat de speranţa: „Ei, mă rog, poate că Paula o să izbutească să aducă pe primul plan jumătatea mai bună a personalităţii lui Marilyn". Marilyn nu era deprinsă cu repetiţiile şi, în mod evident, n-avea deloc chef să le facă, lucru pe care-l proclama prin însuşi felul cum se prezenta: cu părul ascuns sub o broboadă, cu tenul neînfrumuseţat de fard, cu ochelari foarte închişi la culoare şi cu un aer exagerat de supus şi potolit, pe care, din nefericire, nu găseam deloc mijloacele să-l înviorez. Mă rugam pur şi simplu să se întîmple şi pentru mine acel miracol dintre obiectivul camerei de filmat şi panglica de celuloid, aşa cum ştiam foarte bine că trebuie să se fi produs şi în cazul a vreo 5—6 din colegii mei de pe coasta de apus a Statelor Unite. Am izbutit să iau legătura cu doi din ei, Billy Wilder (care întîmplător spusese odată că a lucra cu Marilyn e ca şi cum ai avea de-a face cu Hitler) şi Joshua Logan; m-au compătimit cu veselă bonomie (întrucît tortura lor se încheiase) şi mi-au spus că într-adevăr e vorba de chinurile iadului, dar la sfîrşitul lor am să am o surpriză agreabilă. Cînd a sosit Paula, am suspendat două zile repetiţiile, ca să studiez scenariul împreună cu ea, s-o învăţ **pe ea** rolul, ca să poată, la rîndul ei, s-o înveţe pe Marilyn cum să-l joace.

Adevărul a ieşit la iveală cu o iuţeală de necrezut: Paula habar n-avea de nimic, nu era nici actriţă, nici regizoare, nici profesoară, nici sfetnic — decît în ochii lui Marilyn, pentru că avea un singur talent: ştia să-i cînte în strună. Odată, în timpul unei călătorii cu automobilul, am auzit-o pe Paula desfăşurîndu-şi talentele în această specialitate a ei, făcîndu-mă să-mi ciulesc urechile spre bancheta din spate, unde stăteau ele:

— Draga mea, îi spunea Paula lui Marilyn, trebuie neapărat să-ţi cunoşti propriile posibilităţi, nici măcar n-ai idee ce importantă este poziţia ta în lume, tu eşti cel mai mare simbol al feminităţii din întreaga istorie a omenirii, toată lumea ştie şi recunoaşte lucrul ăsta, aşa că trebuie să-l recunoşti şi tu, e o datorie pe care o ai faţă de tine şi faţă de lumea întreagă şi, dacă nu ai accepta-o, ar însemna să te arăţi nerecunoscătoare. Eşti cea mai mare femeie a vremurilor noastre, cea mai mare personalitate din vremea ta; de fapt, din orice vreme, dacă stai să te gîndeşti; spune un nume, dar nu cred că ai putea să numeşti pe altcineva, vreau să spun... nu, nici chiar pe Isus nu poţi să-l pomeneşti fără să-ţi dai seama că tu eşti mai populară chiar şi decît el.

Oricît de incredibil ar părea, nu e vorba de nici o exagerare; şi şuvoiul acestor vorbe o alimentă un ceas întreg, Marilyn sorbind fiecare vorbă.

Acesta era darul cu adevărat unic al Paulei în domeniul actoriei, — sau mai degrabă în făurirea succesului extraordinar al carierei lui Marilyn, de pe urma căreia soţii Strassberg cîştigau enorm. Din ce în ce mai alarmat, mi-am dat seama că asta este situaţia căreia trebuie să-i fac faţă: n-aveam încotro.

Şi totuşi, am refuzat s-o tratez pe Marilyn ca pe un caz special — aveam prea multă mîndrie pentru meseria mea — şi întotdeauna o tratam ca pe o artistă matură şi merituoasă, ceea ce într-un fel chiar şi era. Atitudinea ei faţă de mine a devenit din ce în ce mai aspră şi mai insolentă; ori de cîte ori mă străduiam, cu multă răbdare, s-o fac să înţeleagă o indicaţie pentru rostirea unei replici, pentru un gest sau pentru stabilirea ritmului de joc, mă asculta cu o enervare pe care nici nu-şi dădea osteneala să şi-o ascundă, iar, după ce terminam, se întorcea către

Paula și o întreba țîfnoasă: „Ce zice, ce zice?" Filmam doar de puțină vreme și mă simțeam deja mai umilit decît credeam că ar fi cu putință să ajung vreodată.

Am cunoscut o singură ușurare: în scena încoronării din film, nu era nici un dialog, decît ceea ce urma să se introducă ulterior pe banda sonoră; așadar, nu era nevoie de lungi explicații înaintea fiecărei duble pe care o trăgeam, și-mi puteam îngădui chiar și riscul de a da indicații din dreapta aparatului de filmat. Spre marea mea ușurare, pe acestea le accepta ca un mielușel:

— Fă o ușoară reverență cînd îl vezi pe Rege trecînd, și fii atentă cînd se înclină Dickie Wattis lîngă tine, am să-ți spun eu cînd să te ridici; acuma încearcă să înalți ochii spre dreapta, unde e altarul; acuma întoarce-te și uită-te cu ochi întrebători la Dickie; o să-ți dea o carte de rugăciuni deschisă, din care să citești; acuma ridică ochii și încearcă să-l găsești pe Regent înspre altar, găsește-l, dar bineînțeles că el n-o să se uite la tine, așa că, puțin dezamăgită, mai uită-te în cartea de rugăciuni, caută să arăți că ești mișcată de muzica pe care o auzi (aveam o selecție destul de variată de discuri pentru muzica de fond, dar ea nu voia să audă altceva decît „Imnul Regimentului de gardă din Londonderry", care trebuia cîntat deci de dimineață pînă seară; echipa de filmare era să înnebunească de tot din această pricină). Așa, și acuma fă-te că observi pentru prima dată vitraliul acela, și că e cel mai frumos tablou pe care ți-l poți închipui; te rog, Marilyn, stoarce-ți o lacrimă sau două...

Ca prin farmec, supusă și ascultătoare în modul cel mai scrupulos, urmă foarte exact și imediat fiecare indicație și, lucrul cel mai important, o execută perfect. Ceea ce-mi oferi prilejul să reflectez încă o dată — dar de data asta cu gratitudine: „Ei da, firește — doar și-a început cariera ca model pentru fotografi". [...]

ÎN ultimele zile de filmare am beneficiat de un triumf mărunt în scena în care Prințul (al cărui rol îl jucam eu) se învîrte liber printre dansatoarele de revistă din culise. Se stabilise ca brida de



Marilyn Monroe și Jack Lemmon - în travesti -, interpreți ai comediei Unora le place jazzul *(1959), realizată de Billy Wilder*

la costumul ei să se rupă cînd face prima reverență, pentru ca în felul ăsta să reproducem succesul înregistrat la marea conferință de presă de la New York. Toate bune, numai că lui Marilyn i-a intrat în cap că i s-ar fi văzut sînul.

— Vai, nuuu, Marilyn, i-am zis. Nuuu, Doamne ferește — și i-am chemat drept martori pe mașiniști.

Răspunsul care ne-a fost transmis din partea lor a sunat:

— Ei zic că nici nu se uitau la domnișoara Monroe, erau cu ochii țintă la Sir Laurence.

Dată fiind curiozitatea lor intensă și plină de aprecieri favorabile din primele zile de lucru, această lipsă totală de interes constituia și ea o lecție practică de un fel sau altul.

Ultimul cuvînt în privința lui Marilyn îi

aparţine Irinei Baronova, soţia lui Cecil Tennant (de la studioul fraţilor Warner), care, cu intuiţia ei rusească, o studiase în linişte pe Marilyn, din întunericul din afara platoului:

— Funciarmente, dar în mod cu totul inconştient, ea simte o împotrivire faţă de actorie. Îi place la nebunie să se arate în public, să fie vedetă, se dă în vînt după latura de succes a meseriei. Dar actoria e un lucru care pur și simplu îi repugnă. Au greșit foarte tare cei care au vrut s-o facă actriţă. Mintea ei spirituală, șarmul ei adorabil, sex-appeal-ul, personalitatea ei care te vrăjeşte pur și simplu — toate acestea fac parte integrantă din **ea**, dar nu trebuie neapărat să fie legate de vreo artă sau de un talent.

DUPĂ ce s-a terminat filmarea întregului scenariu, am început să simt o vagă nelinişte. Ca producător, eram întru totul satisfăcut de filmul realizat, care avea să fie prezentat sub titlul **Prinţul şi dansatoarea;** ca actor, în modul cel mai neruşinat, nu mi-era deloc ruşine de ce realizasem; în schimb, ca regizor, îmi părea rău că nu izbutisem să obţin mai mult de la Marilyn, s-o pun mai bine în valoare. Alţi regizori izbutiseră s-o facă, şi ideea că eu n-am avut succesul realizat de alţii mi-era o adevărată povară pe conştiinţă. Am început să recunosc în sinea mea că n-am atins o perfecţiune mai mare pur şi simplu pentru că m-am ferit de riscul unor certuri în plus. Am rugat-o pe Marilyn să vină să vadă filmul şi să-l aducă şi pe soţul ei, Arthur Miller. I-am mai rugat să aibă amabilitatea să stea după aceea de vorbă cu mine. Au fost de acord şi am vorbit cu ei deschis şi sincer. Dacă ea şi cu Arthur se socotesc pe deplin mulţumiţi, atunci, Dumnezeu să mă ierte, dar voi fi prea fericit să-l las aşa cum e. Amîndoi erau de acord că ar fi fost loc şi de mai bine, dar ce se mai putea face acum că se încheiaseră filmările? Le-am spus că dacă Marilyn s-ar angaja să contribuie la îmbunătăţirea atmosferei dintre noi, să se disciplineze supunîndu-se unei punctualităţi absolute, să accepte cuvîntul meu cînd spuneam că ceva e în neregulă şi să nu mai insiste în mod inutil să se mai tragă încă o dublă şi încă una — aş fi fost dispus să refac unele scene. Îi garantam să termin lucrul în două zile, dar sub nici un cuvînt nu mă angajam să fac mai mult pentru a veni în ajutorul lui Marilyn. De data asta, îmi prinsesem partenerii de discuţie la strîmtoare, şi ştiam că n-au încotro şi trebuie să accepte.

În prima dimineaţă, mi s-a făcut inima cît un purice, copleşit de o senzaţie care mă îngreţoşa pur şi simplu: pierdusem o vreme imensă încercînd să injectăm un pic de vervă scînteietoare în scena primei întîlniri dintre Prinţ şi dansatoarea de revistă — respectiv dintre mine şi Marilyn. În viaţa mea nu mă văzusem silit să născocesc o gamă atît de largă de expresii, exemple, imagini, ilustrări, pentru a-i inspira acel caracter esenţialmente spiritual, spumos, absolut indispensabil unui început mai de efect într-un film în care se pun atîtea speranţe. Şi, după toate, Marilyn se întorcea invariabil către Paula Strassberg care-i spunea „Scumpo, gîndeşte-te pur şi simplu la Coca Cola şi la Frankie Sinatra!" Bănuiesc că aproximativ aceasta era metoda de la Studioul de actorie al lui Lee Strassberg. Dumnezeule! Adică vreţi să-mi spuneţi că în tot timpul ăsta ei au avut dreptate, iar eu am greşit? E inutil să mai spun că metoda dădea rezultate; motiv suficient pentru un om să-şi taie beregata — sau cel puţin pentru cel ce scrie aceste rînduri.

A venit şi ziua marelui adio. Convenisem că, indiferent de sentimentele noastre personale, la aeroport trebuie să dăm un spectacol de gală; echipele noastre de filmare aveau grijă să ia instantaneele potrivite ale celor mai potrivite îmbrăţişări care căpătau astfel intensitatea potrivită a pasiunilor oricăror mari îndrăgostiţi ai istoriei: Marilyn sărutîndu-se cu mine, Vivien sărutîndu-se cu Arthur, Vivien sărutîndu-se cu Marilyn, eu sărutîndu-mă cu Arthur — dar nimeni nu s-a lăsat păcălit. A fost un spectacol absurd — au zis ziariştii care-şi puneau întrebarea: „Pe cine vor ei să tragă pe sfoară?"

(Din volumul *Laurence Olivier - Confessions of an Actor*, Weidenfeld and Nicolson, Londra, 1982)

Prezentare şi traducere de
ANDREI BANTAŞ

SATYAJIT RAY

„OMUL L-A CREAT PE DUMNEZEU"

L-AM întîlnit pe Satyajit Ray la New Delhi, în zilele celui de al VII-lea Festival internaţional al filmului, al cărui oaspete am fost. Nu am să spun că a trebuit să depun o perseverenţă deosebită sau să fac eforturi speciale ca să obţin o convorbire. Singurul obstacol a fost ca interlocutorul să-şi găsească o oră liberă. O agendă consultată cu acea copleşitoare amabilitate specific indiană care îţi lasă întotdeauna senzaţia că gazda ta — indiferent dacă este o persoană oficială sau, ca în cazul de faţă, un artist — nu are nimic, absolut nimic altceva de făcut decît să te primească şi să stea de vorbă cu tine şi întîlnirea a fost fixată pentru a doua zi, la orele patru după amiaza, în apartamentul său de la ultraelegantul Hotel Ashoka. Hotelul poartă numele celebrului împărat-constructor al dinastiei Maurya, din secolul III î.e.n., nume onorat peste milenii prin somptuoasa construcţie cu holuri gigantice, reunite de originale stradele tivite de minuscule magazine, — totul din marmoră cu ornamentaţie traforată, şi cu atmosfera îmbibată de miresmele mirodeniilor arse. Apartamentele, tot spaţioase, sînt însă sobre, de o modernitate confortabilă. În holul cu o mochetă brună sînt întîmpinată de soţia regizorului şi sînt invitată la o ceaşcă de ceai indian. Cînd Ray apare, ea se retrage cu o discreţie extrem de feminină, fără însă să dispară cu totul, urmînd să mai traverseze cînd şi cînd livingul, tăcută, în sariul violaceu, ca o făptură dintr-o altă lume, sau poate chiar din lumea filmelor lui Ray.

Satyajit Ray este un bărbat frumos, brun, înalt, uscăţiv, extrem de zvelt pentru cei aproape 60 de ani ai săi, privire pătrunzătoare, frunte olimpiană. O nobilă figură de efigie indiană. Poartă o



cămaşă albă, ce coboară pînă către genunchi, pantaloni înguşti, ţesuţi din aceeaşi pînză albă de casă, din bumbac răcoritor. Două-trei barete înguste, cît să prindă o talpă subţire, tot din piele, de picior. Costumul tradiţional, adecvat anotimpurilor indiene ca şi atît de plăcutei lor ierni, pentru noi cu iz de primăvară şi parfum de azalee în floare.

Îi mulţumesc pentru că a acceptat să mă primească. Modestia interlocutoru-

lui meu, nu lipsită de mîndrie, trăsături atît de tipic conjugate la oamenii acestui continent a cărui istorie multimilenară i-a învățat, în pas cu sărăcia și cataclismele naturale, ce înseamnă bucuria de a trăi și a crea, fără a avea orgoliul de „a fi“, — modestia interlocutorului meu îl obligă să mă cenzureze:

— *N-aveți pentru ce să-mi mulțumiți. Mă bucur cînd pot sta de vorbă cu oameni de film. Dialogul este extrem de necesar unui creator, desigur în măsura care timpul i-o permite. Dacă ați fi venit la Calcutta, ne-am fi putut întîlni și în afara cadrului unui festival internațional. Numărul și adresa mea se află în cartea de telefon, oricine mă poate găsi și foarte des stau de vorbă cu studenți, artiști sau oaspeți de peste hotare. Sînt oricînd bineveniți în casa mea.*

MĂRTURISESC că o asemenea recepție îți pare cu atît mai neobișnuită, cu cît celebritățile filmului mondial sînt inabordabile prin cartea de telefon și — cel mai adesea — fără avizul managerilor lor. Era deci cu atît mai surprinzătoare, cu cît venea din partea unuia dintre primii cineaști ai lumii, cum se spune: „un clasic în viață“, căruia cea mai prolifică industrie de film din lume (763 premiere în 1981) îi datorează, din anii cînd realiza numai 295 de filme (1956), ieșirea filmului de artă indian în lume și recunoașterea sa internațională. (Așa cum gloria lansării filmului indian comercial peste hotare i-a revenit la începutul anilor '50 lui Raj Kapoor).

Cînd l-am întîlnit, Satyajit Ray tocmai terminase al 27-lea film al său, după ce primul, **Pather Panchali** (1955), fusese premiat cu cele mai mari premii la festivalurile de la Cannes, Edinburgh, Roma, Manila, San Francisco, Berlin, Vancouver, Stafford, New York, Tokyo, Amsterdam, desigur pe lîngă marile premii naționale de acasă.

Întotdeauna cînd am avut prilejul să întîlnesc un mare artist, am încercat să aflu cum a fost începutul.

– După ce am absolvit științele economice la Universitatea din Calcutta, am petrecut doi ani și jumătate la „universitatea lumii“, „universitatea liberă“ pe care Rabindranath Tagore o înființase într-un sat, Santiniketan. Au fost anii cei mai importanți pentru formarea mea. Studiam pictura, dar a fost în special timpul cînd am avut cel mai mare răgaz să mă gîndesc, să citesc – literatură indiană sau occidentală, să contemplu natura, să cunosc oamenii. Totul a început de atunci... chiar și interesul meu pentru film. Tatăl meu îl cunoscuse bine pe Tagore pentru că bunicul, mai vîrstnic decît Tagore cu numai doi ani, i-a fost prieten intim.

Bunicul, cum aveam să aflu tot aici, la Delhi, a fost un reputat scriitor, publicist, instrumentist și uneori compozitor. Cunoscînd bine tehnicile de tipărit, își înființase o editură și își ilustra singur cărțile. În epocă, a fost considerat un reformist liberal, pentru că repudia idolatria și sistemul castelor. Tatăl (a murit cînd fiul său avea numai doi ani) a fost, de asemenea, un strălucit scriitor și poet, iar mama se ocupa de muzică și sculptură. Dar genealogia sa de artist poate fi trasată pînă în secolul al XVI-lea, cînd Ram Sunder Deb, strămoșul lui Ray cu 14 generații în urmă, a fost înnobilat pentru serviciile aduse suveranului său. Mulți dintre urmașii săi au fost pictori, scriitori, poeți, muzicieni, scriitori, profesori.

– Desigur, contactele studenților cu Tagore erau destul de reduse – continuă Satyajit Ray cu vocea sa profundă, învăluitoare, atît de potrivită eleganței și simplității comportamentului său — *dar ceilalți profesori mi-au fost mentori și totul s-a sedimentat în opera mea de mai tîrziu. Nu era vorba despre film, direct, ci despre artă în general. Aveam o bibliotecă extraordinară, citeam enorm... Apoi a venit războiul. Am părăsit Santiniketan a doua zi după ce japonezii au bombardat Calcutta. Am auzit vestea la radio și am simțit că eram prea rupt de evenimente. Apoi știam că nu voi face pictură, ceea ce studiasem acolo, ci grafică comercială. M-am întors în decembrie '42 și peste un an lucram deja la o agenție britanică de publicitate, ca machetator. Peste cinci ani, am devenit director artistic.*

— Cînd și mai ales cum a avut loc întîlnirea cu filmul?

– Imediat după război, la Calcutta, exista o mare emulație între cinefili. Se înființaseră multe societăți de film, funcționau 50 de cinecluburi unde puteai vedea, sau chiar face și prezenta,





Monștri sacri ai ecranului francez: Alain Delon și Jean-Louis Trintignant

filme. Se editau numeroase reviste de cinema. Mulți dintre noi ne-am format în acei ani, văzînd marile filme americane și sovietice. Ele au fost școala noastră cinematografică. Enorm a contat climatul spiritual, fermentul creator care nu decurge neapărat din condiții materiale deosebite. Filmul m-a prins. Am început să filmez după o idee de a mea, cu mijloace foarte economice, la sfîrșit de săptămînă. Am avut multe dificultăți, în special de ordin financiar. Pînă aproape să fi terminat, au trecut doi ani și jumătate și, tocmai cînd trăsesem 2500 de metri, am avut norocul ca John Huston să vină la Calcutta, el sperînd să facă acolo un film cu Humphrey Bogart. L-am căutat și l-am invitat să vadă materialul filmat. Cînd s-a întors la New York, a vorbit despre filmul meu reprezentantului Muzeului de Artă Modernă, care tocmai fusese, cu cîteva luni înainte, și el în India, să selecteze opere pentru o mare expoziție de artă indiană, și văzuse cu acel prilej cîteva role din filmul meu. Recomandarea lui Huston a fost decisivă. Pather Panchali *a fost invitat la New York. Îmi amintesc că am isprăvit montajul în grabă, în zece zile și zece nopți albe. Cînd am fost gata am pus filmul la o cursă Pan Am, iar eu împreună cu monteurul meu ne-am prăbușit pe o banchetă și am adormit în holul aeroportului de la Calcutta. Așa se face că filmul a avut premiera la New York, cu două luni înainte de a fi prezentat în orașul unde a fost creat.*

— Şi atunci ați abandonat grafica, pentru cinema?

- Nu imediat, sau, mai bine zis, nu înainte de a găsi un distribuitor pentru următorul meu film...

ESTE vorba de *Aparajito (Invincibilul* — 1956) care a fost recompensat cu Leul de aur și premiul criticii la Veneția; premiul criticii pentru cel mai bun film și cea mai bună regie la San Francisco; Medalia de aur pentru cel mai bun film străin din 1958—59 în S.U.A.; medalia de aur la Berlin; cel mai bun film străin non-european în Danemarca.

— După filmele de început, la care erați scenarist și regizor, majoritatea celor ce au urmat sînt în special ecranizări.

— Întotdeauna îmi place să filmez o poveste puternică, emoționantă. India are o mare tradiție în arta povestirii. Îmi place să las povestea să curgă fără să-i acuz mesajul. El trebuie să vină de la sine, prin sentimente. Şi cred că, în cinema, omul obișnuit este un subiect mult mai pasionant de explorat decît personajul eroic. Tot așa cum resping violența și cred că răul nu poate fi ridicat la nivelul unei opere de artă. Prefer întotdeauna emoțiile profunde și tăcute. Nu cred că vreun regizor indian ar fi putut adopta viziunile demonice ale unui mare cineast ca Bunuel.

— Îmi puteți spune ceva despre felul dumneavoastră de a lucra?

— Îmi place să-mi compun filmele plan cu plan. Aș putea spune că îmi

montez filmul din aparat. Am totul pregătit extrem de minuțios în cap și pe hîrtie, deși las întotdeauna puțin loc și imaginației de moment. Trag foarte rar duble. Niciodată mai mult de trei. Ca să fiu mai sigur, în ultima vreme, îmi fac singur și cadrajul de cameraman.

Văzusem cu cîteva zile înainte, la Delhi, ultimul său film, *Jucătorul de șah*, inspirat după o povestire clasică pornind de la realitatea invadării Indiei, în secolul al XIX-lea, de către companiile britanice. Evenimentele politice — culminînd cu sosirea trupelor de ocupație britanice și alungarea regelui din micul regat al Lucknow-ului, renumit pentru dezvoltarea artelor dar și pentru decadența sa —, evenimentele se desfășoară, deci, în timp ce doi nobili, doi prieteni, mari pasionați ai jocului de șah, continuă competiția dintre ei, fără să le pese de obligațiile de familie, de răspunderile față de monarh și, în ultimă instanță, de țara lor. Deși de o eleganță desăvîrșită, filmul este de fapt o parabolă acuzatoare a non-implicării artistului în epocă, înfățișînd în mod egal ca forțe depășite și nefaste pentru istoria Indiei feudalismul și, respectiv, colonialismul.

— Toate filmele făcute pînă acum au fost în bengali, limba maternă. *Jucătorul de șah* este primul film realizat în urdu și, tot în premieră, este realizat în culoare și este un film istoric. Ce a determinat această schimbare?

— *Cred că din cînd în cînd este important să confruntăm prezentul nostru complex cu trecutul nu mai puțin complicat. Civilizația din Lucknow a fost atît de specifică încît nu putea fi redată în altă limbă. Dealtfel urdu este vorbită de nu numai puțin de 25–30 de milioane de oameni. Culoarea mi s-a părut de asemenea necesară, pentru a reda măreția și decadența acelei civilizații. Altfel, povestea celor doi, obsedați de rafinamentul jocului de șah cu figurinele de sidef (am cunoscut și eu plăcerea acestui joc), dar dezinteresați de jocul politic dintre națiuni, mai este uneori de actualitate. Este, de fapt, un comentariu atemporal asupra neimplicării.*

— Printr-un exemplu din trecut faceți deci o constatare asupra lumii de azi. În urma unei experiențe creatoare atît de bogate și a dialogului dumneavoastră cu valorile perene ale omului și umanității, cum vedeți viitorul?

— *Privind la tot ce se întîmplă în jur, cred că știința – ca și dezvoltarea ei – a devenit din ce în ce mai importantă pentru prezent ca și pentru viitor. Mult mai importantă decît credințele religioase. Sentimentul meu este că omul l-a creat pe dumnezeu. Ceea ce se întîmplă azi în lume ne dă mai mult decît niciodată obligația de a-i înțelege pe oameni, de a înțelege ce i-a făcut așa cum sînt astăzi. În această înțelegere, cred că și arta își are aportul ei.*

— Privind în urmă, ce cineaști credeți că v-au influențat cel mai mult? Pe care i-ați admirat îndeosebi?

— *Renoir, care, din 1947, a venit la Calcutta să ne vorbească la Societatea noastră de cinema și să ne arate filmele sale. Apoi, De Sica, Ford, Capra. Admir, de asemenea, pe Bergman și Hitchcock. Nu mă simt depărtat de arta occidentală. Dealtfel, m-am format la cultura indiană, fără să o ignor pe cea europeană. Am studiat engleza și am avut în multe privințe o educație de tip apusean. Călătoresc și astăzi foarte mult, dar întotdeauna, pentru arta mea, mă întorc la povestirile de acasă. Un artist nu poate crea decît acolo unde s-a născut. Trebuie să simtă mereu rădăcinile istoriei, culturii, țării și poporului său. Marea artă nu s-a născut niciodată în exil.*

ADINA DARIAN

(De la convorbirea noastră, Satyajit Ray a mai realizat două filme, cu scenariile și muzica semnate tot de el: o ecranizare după un roman de Tagore și două documentare pentru televiziune.)

Spicuiri din presa britanică:

Din „Birkenheed News”:
Ceremonia lansării navei a fost prezidată de doamna Lill Bull, soția D-lui Christian Bull, și în ciuda proporțiilor sale enorme, a alunecat lin în apele rîului Mersey.

De ce să vă distrugeți îmbrăcămintea cînd mașinile noastre moderne de spălat pot face treaba cu mult mai multă eficacitate?

DIANA RIGG

SCHIŢĂ DE AUTOBIOGRAFIE SAU EŞECUL CA EXPERIENŢĂ PE CALEA SUCCESULUI



Diana Rigg (n. 1938), actriţa care îşi începe cariera la „Royal Shakespeare Company", devine şi vedetă a ecranului britanic, odată cu succesul din serialul TV. **The Avengers** *(1965)*

M-AM NĂSCUT în 1938, în oraşul Doncaster din comitatul Yorkshire, Anglia. Îmi amintesc că dintotdeauna mi-a plăcut să joc teatru, chiar dacă la început a fost simplă fantezie de copil.

Şi eu şi fratele meu, Hugh, acum pilot de încercare în Royal Air Force[1], ne-am petrecut o parte din copilărie în India, unde tatăl nostru era funcţionar colonial în sistemul căilor ferate. De mers la teatru, nici vorbă. Apoi familia a revenit în Anglia, unde o profesoară de la şcoală a observat că-mi plăcea să joc teatru şi a încercat să-i convingă pe părinţii mei că s-ar putea să fie vocaţia mea aceasta. Părinţii au fost alarmaţi.

Am plecat totuşi la Londra şi am intrat la Academia Regală de Artă Dramatică. La 19 ani, cu studiile terminate, mă pregăteam să-mi fac debutul profesional cu un rol în *Cercul de cretă caucazian* de Brecht, cînd, exact în seara premierei, înainte de spectacol, mi-am fracturat piciorul. Debutul a avut loc abia peste un an.

La mijlocul deceniului 1960—1970, cu o reputaţie scenică făcută, am început să interpretez personajul Emma Peel din serialul de televiziune *Răzbunătorii*. Faptul că ştiam karate m-a ajutat mult şi rolul acesta mi-a adus şi glorie şi bani.

Apoi am reînceput să joc în teatru, inclusiv la „Royal Shakespeare Company"[2]. Am jucat de toate: Shakespeare, clasici greci, farse franţuzeşti, *Hedda Gabler*, piese de Tom Stoppard, în *James Bond* (dar o singură dată, atît) şi chiar cu „Muppets", cînd am fost foarte mult elogiată de Rachel, fiica mea, atunci în vîrstă de patru ani. Din nou apoi la televiziune, în Statele Unite, la N.B.C., în 1973, am interpretat o comedie despre o creatoare de modă englezoaică, divorţată, la New York.

În 1971 am fost nominalizată pentru premiul „Tony", care se atribuie în sis-

[1] *Aviaţia militară britanică. – N. trad.*

[2] *Cunoscută şi la noi din* Răzbunătorii, *Diana Rigg a fost şi în România, cu prilejului turneului acestei celebre companii teatrale, cînd a dat şi un interesant interviu pentru „Contemporanul".*

temul Broadway, și anume pentru rolul pe care l-am jucat în **Abelard și Heloise,** iar în 1975 pentru cel din **Mizantropul.**

Filme am făcut doar nouă. Primul a fost **Biroul de asasinate,** în 1969, an în care am mai fost ucisă și în cursul lunii mele de miere cu James Bond în filmul **În serviciul secret al Maiestății Sale.** Ultimul meu film este o ecranizare după Agatha Christie, **Diavolul în soare.** În 1976 am cîntat în versiunea cinematografică a musicalului lui Stephen Sondheim, **O mică muzică de noapte.** N-a fost un început prea strălucit pentru mine în lumea musicalului. De fapt, dacă stau să mă gîndesc bine, a fost aproape un eșec. Dar am recidivat, în 1982, în musicalul **Colette,** inspirat din viața celebrei scriitoare franceze. A fost prezentat în cinci orașe americane mari înainte de a fi lansat pe Broadway. De data asta se pare că a mers bine, dovadă că spectacolul ține afișul și într-o a doua stagiune. De fapt, îmi place să încerc mereu ceva nou și nu prea mă dau bătută dacă nu-mi reușește de prima oară.

De ce am făcut totuși atît de puține filme? Pentru că nu mi s-au oferit mai multe, adică nu multe demne de atenție. De fapt nu prea izbutesc în filme. Am izbutit o singură dată, în **Răzbunătorii,** poate pentru că atunci mi-a plăcut ceea ce făceam.

Cititoare vorace încă din copilărie, am compilat de curînd o carte proprie, o culegere de aprecieri și autoaprecieri răutăcioase făcute de critici și actori la adresa actorilor. Un actor de prima mînă ca John Gielgud, solicitat să-și spună cuvîntul, a trimis această critică la adresa propriei sale persoane: „John Gielgud are cele mai insignifiante picioare cu putință". Unul dintre cei mai buni prieteni ai mei a făcut acest compliment: „Glenda Jackson are o față de muma-pădurii". Există și unul adresat mie, o însemnare a lui John Simon, acerbul critic newyorkez, cu privire la apariția mea în **Abelard și Heloise:** „Diana Rigg este făcută întocmai ca un mausoleu de cărămidă, fără suficiente contraforturi care s-o susțină".

Foarte puțini dintre actorii americani pe care i-am solicitat mi-au trimis opiniile lor. Cei ce mi-au răspuns au fost dintre aceia care au o solidă experiență scenică, cum sînt Katherine Hepburn, Jean Stepleton, Stacy Keach. Pentru ceilalți mi-au scris secretarele lor că „X e prea ocupat cu proiecte importante" sau așa ceva.

Cred că mulți actori americani consideră că este „demobilizant" să discuți despre nereușită. Ei fac parte dintr-o societate care este în mare măsură optimistă și dorește să rămînă așa. Americanul n-are o filosofie pentru eșec.

Spre deosebire de americani, britanicii văd eșecul ca o experiență prin care trecem toți — unii dintre noi mai mult decît alții — pe calea succesului... Cînd poți să citezi o remarcă negativă și asta te amuză, înseamnă că te-ai eliberat de neplăcerea pe care ți-a produs-o. Înseamnă că ești deasupra. Că nu-ți alimentezi necazul.

(După „International Herald Tribune", februarie 1983)

Prezentare și traducere
GABRIELA DOLGU

Paradoxuri de Oskar Wilde

■ *Numai mediocritatea face progrese. Un artist adevărat se mișcă într-un ciclu de capodopere din care prima nu e mai puțin perfectă decît ultima.*

■ *Numai marii maeștri ai stilului reușesc să se estompeze ca autori.*

■ *Un mare poet, un adevărat poet mare, este ființa cea mai puțin poetică; în schimb poeții inferiori sînt pur și simplu fascinanți. Cu cît sînt mai proaste versurile lor, cu atît par ei înșiși mai pitorești. Simplul fapt că a publicat o carte de sonete mediocre, îl face pe om absolut irezistibil. El trăiește poezia pe care nu e în stare s-o scrie. Ceilalți scriu poezia pe care nu îndrăznesc s-o trăiască.*

■ *Într-o zi de iarnă am văzut pe malul Senei un necunoscut aplecat peste parapet - povestea Wilde. Avea atîta spaimă în ochi și era atît de palid la față încît mi-a fost milă de el. I-am pus mîna pe umăr și l-am întrebat cu glas blînd, ca un frate:*
- Sînteți disperat, domnule?
- Nu, coafor.

■ *În violența unui om de litere există întotdeauna un element de stranie neputință.*

■ *Singura formă de ficțiune în care personajele reale nu par nelalocul lor este istoria.*

Selectate și traduse de
Andrei BANTAȘ





ELIZABETH TAYLOR: MOMENTE DIN CARIERĂ ŞI DIN CĂSNICIA CU RICHARD BURTON

ÎN 1965, Burton reuşise în sfîrşit să facă parte din primele zece vedete ale box-office-ului, alături de Doris Day, Jack Lemmon, Rock Hudson, John Wayne, Cary Grant, Elvis Priesley, Shirley Mac Laine, Ann-Margaret şi Paul Newman. Elizabeth venea imediat după el, pe locul al unsprezecelea, fapt care i-l reamintea tot timpul.

„Cînd priveam afişele **Nopţii Iguanei** înfăţişîndu-l pe Burton, îmi imaginam zidurile marilor oraşe din lume acope-

■ *ELIZABETH TAYLOR –actriţă americană de origine britanică, născută la Londra, la 27 noiembrie 1932. Avea zece ani cînd a turnat în* **Lassie Come Home,** *realizat de Fred Wilcox. Succesul acestui film turnat în Anglia a făcut din ea un „star" al Hollywoodului, star care prelua succesiunea lui Shirley Temple, Margaret O'Brien şi a altor adolescente. Şi-a conservat această postură de „star" pînă tîrziu, ceea ce reprezintă o performanţă devenită rară de la fabuloasele cariere ale Lilianei Gish şi Mary Pickford. A avut o carieră fără surprize din punct de vedere artistic, dar agitată prin interferenţele vieţii sale particulare (capricii, accidente de sănătate, căsătorii şi divorţuri). După dispariţia lui Marilyn Monroe, în 1962, a ocupat multă vreme primul loc în „box office", ca ultima dintre „starurile" tradiţionale. Principalele filme:* **National Velvet** *(1944),* **Courage of Lassie** *(1946),* **Little Women** *(1949),* **Conspirator** *(1950).* **A Place in the Sun** *(1951),* **Rhapsody** *(1954),* **Giant** *(1956),* **Raintree County** *(1957),* **Cat on a Hot Tin Roof** *(1957),* **Suddenly Last Summer** *(1959),* **Cleopatra** *(1962-1963),* **Hotel International** *(1964).*

rite cu afișe pe care erau reunite numele lui Elizabeth Taylor și al lui Richard Burton" — își amintește producătorul Ernest Lehman. „Eram sigur că ar fi perfecți pentru a juca **Cui i-e frică de Virginia Woolf?"** Lehman a trimis scenariul spre lectură Elizabethei. Se gîndea la ea ca interpretă a rolului Marthei, soția violentă și vindicativă a lui George, grotescul profesor universitar.

După lectura scenariului, Elizabeth a decis fără nici o ezitare că Martha va fi Hamlet-ul ei. Ardea de dorința de a juca rolul și hotărîrea ei s-a accentuat și mai mult atunci cînd Burton i-a declarat că personajul era peste posibilitățile ei.

„Nu ești destul de coaptă pentru a domina rolul, i-a spus. Și pe urmă, nu ai nici pasiunea, nici forța necesare. Poți, totuși, să accepți, fie chiar și pentru a împiedica pe alta să capete rolul și să facă senzație".

Nu era ușor de distribuit rolul lui George, profesorul mediocru înainte de a se căsători cu fiica președintelui universității, devastatoarea Martha.

Pentru a nu-și umbri imaginea de prestigiu, Jack Lemmon și Glenn Ford refuzaseră rolul; Robert Redford nici n-a vrut să ia în considerație propunerea: „Nu voi juca acest rol pentru tot aurul din lume" — declarase el producătorului.

— Dar ce-ați spune de grasul ăsta? De această zdreanță veche? — a propus Elizabeth, înfigîndu-și degetul în coastele lui Burton.

Convingîndu-se că prezența lui Richard în distribuție ar avea o influență calmantă asupra soției sale, producătorul a obținut consimțămîntul lui Jack Warner pentru un contract de 700 de mii de dolari

Producătorul plecă cu avionul spre Paris, pentru a discuta cu soții Burton despre regizorul filmului.

— Ce-ați zice de Fred Zinneman? — a spus Ernest Lehman.

— Formidabil, a aprobat Elizabeth.

— În nici un caz Zimmerman, a intervenit Burton.



Gigantica superproducție **Cleopatra** *(1963, regia: J.L. Mankiewicz) are ca staruri pe Elizabeth Taylor și Richard Burton*

— Zinneman, imbecilule! nu Zimmerman, i-a replicat Elizabeth.

— Nu mă interesează, nu vreau.

Mai tîrziu producătorul a abordat alegerea operatorului și a avansat numele lui Haskell Wexler.

— Dumnezeule, nu! — a urlat Burton, pe care îl preocupa intens pielea sa ciupită. Cu el o să am pe obraz tot atîtea cratere cît solul lunar.

În cele din urmă, Burtonii l-au ales ca regizor pe prietenul lor, Mike Nichols.

„Cînd Liz a turnat prima ei scenă, toată lumea de pe platou a rămas împietrită, spune Irène Sgaraff, costumiera. Prezența ei era literalmente magnetică, atmosfera s-a încărcat cu electricitate; era de nerecunoscut".

„Cerule, de unde găsești această forță!" a exclamat Burton uluit.

De obicei, Burton își trata soția de sus, încercînd să minimalizeze adorația pe care o nutrea față de ea, apelînd la deriziune, vorbind despre ea ca despre o țărancă grăsulie cu picioare scurte: „Ce aiureală toată această gălăgie în jurul lui Elizabeth, așa-zisa cea mai frumoasă femeie din lume! — spunea el. E mai curînd drăguță și are ochi frumoși, de acord, dar are și bărbie dublă, picioare mari, gambele ca niște stîlpi, o burticică rotunjoară și sînii căzuți".

În schimb, Burton nu a ascuns niciodată admirația pe care i-o inspira soția sa pentru munca ei ca actriță: „Degajă ceva care face din ea cea mai mare actriță de cinema. Singura artistă modernă".

Burton era fascinat de calmul care se instala în soția sa, din clipa cînd începea să funcționeze aparatul de filmat, și de extraordinara economie de mijloace care-i caracteriza jocul. Observînd-o cu pasiune în timpul turnării filmului **Cui i-e frică de Virginia Woolf?**, el s-a străduit să-și potolească tendința spre gesturi grandilocvente. „E nemaipomenit de stimulator, dar ce chin să-ți controlezi tot timpul cel mai mic gest" — a mărturisit el.

Filmarile au durat din iulie pînă în decembrie 1965. Aruncîndu-și toată ziua invective, după cum o cerea filmul, Burtonii continuau să se înfrunte mai tot timpul și după terminarea filmărilor. În film, Martha trebuia să asalteze cu pumnii pieptul soțului ei, sfîrșind prin a



Elveția 1959. *Richard Burton cu prima sa soție, Sybil Williams, de care va divorța în 1963, după 14 ani de căsnicie*



Londra 1977. *Cu cea de a treia soție, Susan Hunt. Căsnicia lor a durat din 1976 pînă în 1982.*



Londra 1984. *Una dintre ultimele fotografii ale lui Richard Burton, cu cea de a patra soție, Sally Hays (36 de ani)*



Los Angeles. *Liz Taylor la 52 de ani*

Veneția 1983. *Richard Burton în ultimul sau rol: Wagner, într-un film inspirat din viața marelui compozitor.*



ținti ochii. El reacționa, încercînd s-o sugrume și s-o omoare, izbind-o cu capul de caroseria unei mașini. Cu timpul, toate aceste violențe s-au repercutat asupra vieții lor conjugale.

Extenuați de muncă, Burtonii ieșeau puțin. În noiembrie au făcut o excepție, asistînd la o serată organizată în localul „Bistrot" din Los Angeles, în onoarea prințesei Margaret și a lordului Snowden. Richard venise beat mort și s-a simțit jignit cînd a constatat că masa lor era lîngă bucătărie și nu la loc de cinste. Mai tîrziu, Judy Garland, urcînd pe scenă, s-a împiedicat de firul microfonului. „Iarăși e beată" — a lansat Richard cu voce tare. Puțin după aceea, el și Elizabeth au plecat.

A doua zi, Richard Burton și-a prezentat scuze prințesei pentru plecarea precipitată. A pretextat regimul draconic al orarului de filmare. În realitate, Martha și George au avut o influență puternică și nefastă asupra interpreților lor.

La cea mai mică iritare, Elizabeth se purta ca o bătrînă arțăgoasă, proferînd injurii și insultîndu-și soțul.

„Tot jucînd în **Virginia Woolf,** am ajuns să mă îmbolnăvesc, eram epuizată" — declara Elizabeth după mulți ani, încercînd să explice unui prieten motivele divorțului ei.

ELIZABETH era celebră prin generozitatea ei, uneori spectaculoasă. Această femeie, care a strîns mii de dolari în beneficiul Israelului, care oferea mantouri de vizon unor simple cunoștințe, care plătea pentru alții intervenții chirurgicale costisitoare, — aștepta invariabil să primească de la regizori și de la producători cadouri somptuoase, pe care le cereau prerogativele ei de femeie și actriță.

Timp de 20 de ani, Elizabeth a fost clasată drept cea mai frumoasă femeie din lume, interpretînd pentru Metro Goldwin-Mayer numai roluri de tînără frumoasă și bogată. După **Virginia Woolf,** personajul ei a suferit o metamorfoză. Ea a interpretat roluri de femei rele, abuzive și violente, în filme mediocre. În 1968, ea nu mai figura printre primele zece nume ale box-office-ului.

Elizabeth nu a înțeles imediat motivul scăderii cotei ei comerciale. S-a alarmat abia în ziua cînd Hal Wallis, invitat



Veneția 1967. *Costumați excentric, cu un gust discutabil, Liz Taylor și Richard Burton la marele bal mascat de la palatul Ca'Rezzonico.*

la dejun de Burtoni, a discutat cu Richard despre rolul Henry al VIII-lea pe care actorul urma să-l interpreteze în **Anna celor o mie de zile.**

La 36 de ani, Elizabeth a trebuit să accepte distribuirea în acest extraordinar rol al Annei Boleyn, pe care-l visa, unei actriţe necunoscute, Geneviève Bujold, a cărei frumuseţe îl fascina pe Richard Burton.

„A fost îngrozitor, spunea un prieten al cuplului. Elizabeth era obsedată de această fată, îşi pierduse capul de gelozie".

Simţindu-se dată de o parte, ameninţată, Elizabeth îşi petrecea timpul telefonînd la studio pentru a-l urmări pas cu pas pe Richard. Descumpănită, ea îl ameninţa în public pe Richard de fiecare dată cînd acesta pleca să-şi întîlnească partenera. În ultima zi de filmare, Elizabeth a aterizat pe platou cu suita ei. „Mă temeam că prezenţa ei o s-o timoreze pe tînăra mea actriţă" — povesteşte producătorul. Dar Geneviève Bujold, furioasă de prezenţa Elizabethei, s-a întrecut pe sine. „O să dau acestei ticăloase o lecţie de actorie pe care n-o s-o uite niciodată!" — a spus ea.

În rolul Annei Boleyn, Geneviève Bujold, care avea atunci 27 de ani, a făcut un lucru atît de remarcabil încît a obţinut, la Hollywood, Globul de aur, acordat pentru cea mai bună actriţă dramatică a anului. Primindu-şi recompensa, ea a oferit Elizabethei ocazia unei noi crize de furie: „Datorez totul lui Richard Burton, a spus ea. S-a arătat cu mine drăguţ, înţelegător, amuzant. Generozitatea sa a fost fără limite!"

„Asta o să-l coste scump pe Richard, a observat un prieten, cu ironie. Dacă vrea să fie iertat, Liz aşteaptă nu un diamant mare, ci unul enorm".

În 1968, Burton a cumpărat senzaţionalul diamant „Krupp", de 33,19 carate. Era anul în care începuse declinul Elizabethei Taylor în box-office. O undă de umilinţă se degaja din maniera în care artista nega realităţile meseriei, oferindu-şi de fapt o bijuterie de 305 mii de dolari care-i garanta o pubicitate irezistibilă.

După ce a adăugat la fabuloasa ei colecţie diamantul „Cartier-Burton", de 69,42 de carate, care a costat un milion cincizeci de mii de dolari, „New York Times" scria: „Nătăfleţii au făcut coadă săptămîna aceasta în faţă la Cartier pentru a admira diamantul mare cît Ritz, care a costat peste un milion de dolari. El este destinat gîtului d-nei Richard Burton. Aşa cum a spus cineva, acest gît ar fi produs un efect mai puternic într-un car îndreptîndu-se spre ghilotină. Să recunoaştem că diamantul în chestiune, lung cît un deget, este o achiziţie judicioasă, pentru că merge cu toată ambianţa. În această epocă de vulgaritate marcată de război şi de sărăcie — lucruri lipsite de interes — e din ce în ce mai greu să atingi culmile vulgarităţii. Dar acest lucru este posibil dacă dispui de milioane şi, ce-i mai rău, eşti chiar admirat".

„Ştiu că sînt vulgară — a replicat Elizabeth, dar aşa am fost iubită întotdeauna".

Văzînd-o acoperită cu diamante din cap pînă în picioare, în orice împrejurări, revista „Look" a comparat-o cu „o regină a ecranului pe drumul de întoarcere, atinsă de bulimia luminii şi a gloriei", iar Sheile Graham nota că ea semăna cu „o parvenită care-şi poartă toată averea în spinare".

Scăldîndu-se în lux, afişat peste tot cu ostentaţie, Burtonii continuau să se înfrunte în scene de o asemenea violenţă încît se cutremurau zidurile, iar oamenii şi animalele fugeau să se pună la adăpost. „În realitate — declara Richard Burton în „Daily Mirror" — servim oamenilor idioţiile pe care le aşteaptă. Scenele noastre nu sînt de cele mai multe ori decît nişte simple exerciţii".

Dar, cu timpul, competiţia dintre cei doi monştri sacri şi-a pierdut tot mai mult caracterul de joc pentru a deveni aprigă şi detestabilă.

(Din volumul **Elizabeth Taylor, la dernière star** *de Kitty Kelley, Editura Sylvie Messinger, 1982)*

Prezentare şi traducere de
COLETTE CORBU

CÎND HITCHCOCK SE DESTĂINUIE LUI TRUFFAUT...





WHODUNIT ŞI MACGUFFIN

F.T.: Unii dintre admiratorii dvs. ar vrea să adaptaţi opere literare importante, ca de pildă **Crimă şi pedeapsă** de Dostoievski.

A.H.: Pentru nimic în lume, pentru că un asemenea roman este opera altcuiva. Cel mult pot să mă inspir, aşa cum am făcut cu povestirea **Păsările** de Daphne du Maurier. Citesc textul o singură dată şi, dacă ideea de bază îmi convine, o adopt. Uit complet cartea şi fac cinematograf.

F.T.: De fapt, prin definiţie, o capodoperă e un lucru care şi-a găsit forma sa perfectă, forma sa definitivă.

A.H.: Exact. Şi, pentru a exprima acelaşi lucru într-o manieră cinematografică, ar trebui transpuse cuvintele în limbaj cinematografic şi realizat un film de zece ori. Altfel nu e o treabă serioasă.

F.T.: Cred că stilul dvs. şi necesităţile suspensului vă obligă permanent să vă jucaţi cu durata, să o contractaţi sau să o dilataţi, şi de aceea a ecraniza o carte înseamnă pentru dvs. altceva decît pentru majoritatea cineaştilor.

A.H.: Oare contractarea sau dilatarea timpului nu este prima sarcină a regizorului? Nu credeţi că în cinematografie timpul nu ar trebui să aibă niciodată legătură cu timpul real? Eu cred că secvenţele unui film nu trebuie să treneze, ci să meargă mereu înainte, ca roţile unui tren, care merg una după alta — sau, mai precis, ca roţile dinţate ale unui tren care urcă o cale ferată de munte, din zimţ în zimţ. Nu trebuie să comparăm niciodată un film cu o piesă de teatru sau cu un roman. El se apropie mai mult de nuvelă, a cărei regulă generală este să conţină o singură idee care se exprimă atunci cînd acţiunea a atins punctul culminant. Aşa ajungem la suspense, care este mijlocul cel mai sigur de a menţine trează atenţia spectatorilor, indiferent dacă este vorba de suspensul de situaţie sau de cel care îl face pe spectator să se întrebe: „Ei, şi acum ce urmează?"

F.T.: Există multe neînţelegeri în legătură cu cuvîntul suspense. Aţi spus adesea că nu trebuie să se confunde surpriza cu suspensul, dar mulţi cred că suspense înseamnă un moment de teamă...

A.H.: În forma obişnuită a suspensului, publicul trebuie să cunoască elementele problemei, altfel nu e suspense, ci enigmă, adică ceea ce numesc eu un Whodunit (cine a făcut asta?).

F.T.: Totuşi, suspensul poate apărea şi în legătură cu un pericol misterios.

A.H.: Nu uitaţi că, pentru mine, misterul este rareori un suspense. Whodunit-ul nu este suspense, ci un fel de interogaţie intelectuală. El suscită o curiozitate lipsită de emoţie, iar suspense fără emoţie nu se poate.

F.T.: Aş vrea să precizaţi care este diferenţa între suspense şi surpriză.

A.H.: Diferenţa este foarte simplă. Noi stăm de vorbă şi sub această masă e o bombă de care nu ştie nimeni. Conversaţia decurge obişnuit şi, deodată, bum! — explozie. În acest caz, publicul este surprins. Dar dacă spectatorii ştiu de la bun început că bomba e sub masă, pentru că au văzut pe cineva punînd-o, şi dacă mai ştiu că ea va exploda la ora unu, aceeaşi conversaţie devine dintr-o dată interesantă şi publicul participă la scenă. El are chef să-i avertizeze pe cei de pe ecran: „Terminaţi cu banalităţile astea, sub masă e o bombă care va exploda în curînd!". În primul caz, există cincisprezece secunde de surpriză în momentul exploziei, iar în al doilea cincisprezece minute de suspense. Concluzia e că publicul trebuie informat de fiecare dată, cu excepţia cazului cînd surpriza constituie sarea anecdotei.

F.T.: Ce este MacGuffin?

A.H.: MacGuffin este un pretext, un truc, o combinaţie, un „gimmick". El are mare importanţă pentru personajele filmului, dar nu şi pentru mine, povestitorul. De fiecare dată cînd lucrez pentru prima oară cu un scenarist, el are tendinţa să-şi concentreze atenţia asupra MacGuffin-ului şi eu trebuie să-i explic că acesta nu are nici o importanţă. Să luăm exemplul filmului **Treizeci şi nouă de trepte**. Ce căutau spionii? Dar omul fără un deget? Dar femeia de la începutul filmului? Se apropiase ea oare atît de mult de marele secret, încît a trebuit să fie omorîtă cu un pumnal în spate, într-un apartament străin? Cînd scriam scenariul, ne-am imaginat, complet greşit, că trebuie să răspundem la toate aceste întrebări şi să găsim un pretext foarte solid, din moment ce e vorba de viaţă şi de moarte. De aceea, în prima versiune a scenariului, Robert Donat ajungea în Scoţia pe vîrful unui munte şi, în vale, descoperea hangare pentru avioane, săpate în stîncă. Era vorba deci despre un secret de aviaţie, hangare camuflate, refugii pentru bombardamente etc. Pe atunci, credeam că MacGuffin-ul trebuie să fie grandios şi, în acelaşi timp, plastic. Dar am început să analizăm ideea. Ce face un spion văzînd aceste hangare? Comunică amplasarea lor? Dar duşmanii ţării ce fac?

F.T.: Ideea nu avea rost decît dacă se aruncau hangarele în aer.

A.H.: Ne-am gîndit la asta. Dar cum să arunci în aer un munte? Aşa că am optat pentru o soluţie mai simplă. MacGuffin-ul din **Treizeci şi nouă de trepte** este o formulă matematică pentru construcţia unui motor de avion, formulă care nu există pe hîrtie, ci doar în creierul d-lui Memory, ce urmează să o exporte.

F.T.: Una dintre şmecheriile dvs. este că dezvăluiţi MacGuffin-ul cu mult înainte de sfîrşitul filmului, ceea ce vă permite evitarea unui final explicativ, ca în multe filme poliţiste de serie.

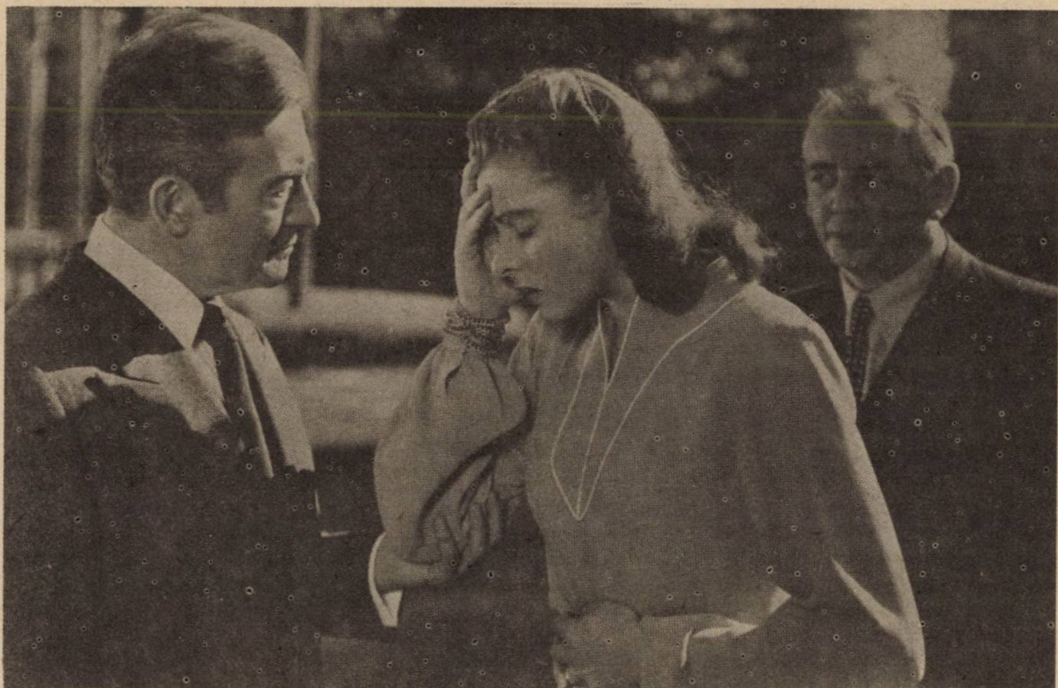
A.H.: În general e adevărat. Dar lucrul cel mai important pe care l-am învăţat în decursul anilor este că MacGuffin-ul nu e nimic. Cel mai bun MacGuffin al meu (şi prin cel mai bun înţeleg cel mai gol, cel mai inexistent) este cel din **La nord prin nord-vest**. Este un film de spionaj în care nu ne interesează ce caută spionii.

„REBECCA"

A.H.: **Rebecca** nu este un film hitchcockian. E o poveste demodată şi fără simţul umorului.

F.T.: Ecranizarea este fidelă romanului?

A.H.: Foarte fidelă, pentru că producătorul David Selznick, care tocmai realizase **Pe aripile vîntului**, susţinea că spectatorii se înfurie dacă modifici romanul. Cunoaşteţi desigur anecdota cu cele două capre care mănîncă bobinele unui film, ecranizare după un best-seller, şi una dintre ele spune celeilalte: „Eu prefer cartea".



Notorious *(1946) de Hitchcok cu Ingrid Bergman, Claude Rains și Reinhold Schunzel*

F.T.: După aproape 30 de ani, **Rebecca** e un film foarte modern și solid.

A.H.: Mă întreb cum rezistă timpului.

F.T.: Inițial, **Rebecca** era o poveste care nu vi se potrivea. Nu avea suspense și se baza pe un conflict psihologic. Ați fost obligat să introduceți dvs. suspensul în conflictul dintre personaje. De pildă, raporturile eroinei cu guvernanta.

A.H.: Guvernanta aproape că nu merge, nu o vedem niciodată deplasîndu-se. De exemplu, dacă intra în camera unde se afla eroina, fata auzea un zgomot și guvernanta se afla acolo, în picioare, nemișcată. Eroina era luată întotdeauna prin surprindere, nu știa niciodată unde se află inamica ei, și era mai înspăimîntător așa. Dacă aș fi arătat-o pe guvernantă mergînd, aș fi umanizat-o.

F.T.: De fiecare dată cînd se vorbește despre casă sau cînd apare domeniul Manderley, folosiți o manieră magică: pîclă, muzică evocatoare etc.

A.H.: Da, pentru că, într-un fel, filmul este povestea unei case, putem spune că ea este unul dintre cele trei personaje principale ale filmului. Pentru a crea senzația de mister și teamă, nu am situat geografic domeniul Manderley. E doar un loc izolat (ca și locul din **Păsările**).

F.T.: Ați lucrat cu machete, nu-i așa?

A.H.: Desigur.

F.T.: Folosirea machetelor dă filmului, din punct de vedere plastic, un caracter ireal, apropiindu-l oarecum de basm. **Rebecca** seamănă cu **Cenușăreasa.**

A.H.: Tot ce se poate, deși nu m-am gîndit pînă acum. Dacă eroina e Cenușăreasa, guvernanta e una dintre surorile cele rele.

„NOTORIOUS"

F.T.: După părerea mea, **Notorious** este o chintesență de Hitchcock.

A.H.: Cînd am început să scriu scenariul și să lucrez împreună cu Ben Hecht, am pornit în căutarea MacGuffin-ului și, ca de obicei, am luat-o pe drumuri foarte complicate. Principiul era stabilit: eroina, Ingrid Bergman, trebuia să se ducă în America Latină, însoțită de un agent FBI, Cary Grant, și să pătrundă într-un grup nazist, pentru

a-i descoperi activitatea. Inițial, am introdus în această poveste oameni din guvern, indivizi de la poliție și grupuri de refugiați germani care se antrenau și se înarmau clandestin pentru a forma o armată secretă. Dar nu știam ce vor face cu armata asta secretă, de îndată ce va fi constituită, așa că am lăsat-o baltă și am adoptat un MacGuffin mai simplu, dar concret și vizual: un eșantion de uraniu ascuns într-o sticlă de vin. Cînd a auzit ideea, producătorul a exclamat: „Pentru Dumnezeu, ce mai e și asta?" Am răspuns: „Uraniu, care poate servi eventual la fabricarea unei bombe atomice." Asta se întîmpla în 1944, cu un an înainte de Hiroshima. Un prieten îmi spusese că undeva, în deșertul din New Mexic, savanții lucrau la un proiect secret, atît de secret încît cînd intrau acolo nu mai ieșeau niciodată. Știam, de asemenea, că germanii făceau experiențe cu apă grea în Norvegia, și așa am ajuns la MacGuffin-ul meu — uraniu. Producătorul era scandalizat. Povestea cu bomba atomică i se părea prea absurdă ca să stea la baza unui film. „Asta nu e baza — i-am spus eu —, ci doar MacGuffin-ul. Filmul este despre un bărbat și o femeie care se amorezează unul de altul, în cursul unei misiuni oficiale, numai că femeia e obligată să se culce cu un altul și să se căsătorească cu el. Iată povestea".

F.T.: **Notorious** este de o puritate extraordinară, un model de construcție a scenariului. Vreau să spun că ați obținut maximum de efecte cu minimum de elemente. Toate scenele de suspense sînt legate de două obiecte, mereu aceleași: cheia și falsa sticlă cu vin. Intriga sentimentală e cît se poate de simplă: doi bărbați îndrăgostiți de aceeași femeie. Filmul atinge culmea stilizării și a simplității.

A.H.: Simplitatea... de fapt asta am și urmărit. În general, filmele de spionaj sînt pline de violență. Eu am evitat acest lucru și am folosit o metodă de a ucide foarte simplă, aș spune aproape normală, ca într-un fapt divers. Claude Rains și mama sa o omoară pe Ingrid Bergman otrăvind-o lent cu arsenic, așa cum orice bărbat și-ar omorî nevasta dacă n-ar vrea să fie bănuit. De obicei, în filme, cînd spionii vor să lichideze pe cineva, nu se mai obosesc să-și ia precauții, îi pun revolverul la tîmplă sau simulează un accident de mașină. Eu am vrut să arăt niște oameni răi care se comportă de o manieră rezonabilă.

F.T.: Și tot timpul îi simți foarte vulnerabili. Deși produc teamă, îi simți că se tem.

A.H.: Așa și trebuie. Amintiți-vă întîlnirea dinte Ingrid Bergman și Cary Grant, după ce Ingrid a intrat în legătură cu Claude Rains. Ea șade lîngă Cary și îi spune: „M-a cerut de nevastă". Unii ar putea crede că e vorba despre un suspense sentimental: se va căsători Ingrid cu Claude Rains sau nu? Nici vorbă de așa ceva. Răspunsul la această întrebare nu are importanță. Publicul trebuie să știe că această căsătorie va avea loc.

F.T.: Dacă înțeleg bine, important nu este răspunsul pe care îl va da Ingrid Bergman la cererea în căsătorie, ci că această propunere neașteptată i-a fost făcută.

A.H.: Exact.

F.T.: Mai există un moment care îmi place foarte mult. La a doua întîlnire din oraș dintre Ingrid Bergman și Cary Grant, ea se simte deja rău din cauza arsenicului și Cary Grant, crezînd că și-a reluat vechiul obicei de a bea, o tratează cu dispreț. E o neînțelegere de o mare forță dramatică și, pentru mine, cu adevărat emoționantă.

A.H.: Era foarte important pentru mine să gradez otrăvirea și să o fac cît mai normală, fără violență sau melodramatism. Povestea din **Notorious** este vechiul conflict dintre dragoste și datorie. Cary Grant are misiunea de a o împinge pe Ingrid în brațele lui Claude Rains, deși o iubește. Claude Rains este oarecum simpatic pentru că e victima încrederii sale și pentru că o iubește pe Ingrid Bergman mai mult decît Cary Grant. Iată, deci, o serie de elemente de dramă psihologică, care sînt transpuse într-o poveste de spionaj.

„VERTIGO"

F.T.: **Vertigo** este o ecranizare după un roman de Boileau-Narcejac. Ce v-a interesat mai mult la acest subiect?

A.H.: Eforturile lui James Stewart de

a recrea o femeie, pornind de la imaginea unei moarte. După cum știți, povestea are două părți. Prima parte se termină cu moartea Madeleinei, cu căderea ei din clopotniță, iar a doua începe în momentul în care eroul o întîlnește pe Judy, o fată care seamănă leit cu Madeleine, numai că e brună. În carte, faptul că este vorba despre una și aceeași persoană îl aflăm abia în final. În film am procedat altfel. Cînd începe partea a doua, și Stewart o cunoaște pe Judy, am hotărît să dezvălui imediat adevărul, dar numai spectatorului. Judy nu este o fată care seamănă cu Madeleine, ci Madeleine însăși. Cei din jurul meu erau împotriva acestei schimbări, fiind convinși că adevărul trebuie aflat doar la sfîrșitul filmului. Deci binecunoscuta alternativă: suspense sau surpriză. Am optat pentru suspense, care se baza pe întrebarea: cum va reacționa James Stewart cînd va descoperi că ea l-a mințit și că este într-adevăr Madeleine? În film mai există și un interes suplimentar creat de rezistența lui Judy de a deveni Madeleine. În carte, neștiindu-se adevărul, Judy apărea doar ca o fată care nu voia să fie transformată, atît și nimic mai mult. În film, este o femeie care își dă seama că bărbatul o demască încetul cu încetul.

F.T.: Scenele pe care le prefer sînt acelea în care James Stewart o duce pe Judy la croitor pentru a-i cumpăra un tailleur identic cu cel purtat de Madeleine, grija cu care îi alege pantofii etc.

A.H.: Este situația fundamentală a filmului. Toate eforturile lui sînt pentru a recrea o femeie; cinematografic sînt arătate ca și cum ar vrea să o dezbrace, nu să o îmbrace. Scena care îmi place cel mai mult este cea în care fata se întoarce acasă cu părul vopsit blond. Stewart nu e pe deplin mulțumit, pentru că nu s-a pieptănat cu coc. James Stewart o roagă să-și strîngă părul, ea acceptă și se duce în baie. El așteaptă cu nerăbdarea bărbatului care așteaptă femeia pregătită pentru dragoste.

F.T.: Nu m-am gîndit la asta, dar gros-planul lui Stewart din acel moment e minunat. Aproape că are lacrimi în ochi.

A.H.: Vă amintiți că în prima parte, cînd James Stewart o urmărește pe Madeleine prin cimitir, imaginea are ceva misterios. Am filmat cu niște filtre de ceață, care mi-au dat un efect verde peste lumina soarelui. Cînd Stewart o întîlnește pe Judy, am hotărît ca ea să locuiască la un hotel pe a cărui fațadă se afla o firmă cu neon verde, care clipea permanent. În felul acesta, am putut să creez, fără nici un artificiu, aceeași atmosferă de mister în jurul fetei, care atunci cînd iese din baie este luminată de neonul verde, ca și cum de-adevăratelea ar fi înviat din morți. James Stewart presimte că Judy este Madeleine, este uluit, iar în momentul cînd vede medalionul înțelege că a fost păcălit.

F.T.: Există în **Vertigo** o anume lentoare, un ritm contemplativ pe care nu-l găsim în celelalte filme ale dvs., care sînt construite cu rapiditate.

A.H.: E un ritm foarte firesc, din moment ce reluăm faptele din punctul de vedere al unui om emotiv.

„PSYCHO"

F.T.: De ce ați ales romanul **Psycho** de Robert Bloch?

A.H.: Cred că singurul lucru care mi-a plăcut și m-a hotărît să fac filmul este iuțeala cu care se comite crima de sub duș.

F.T.: Am impresia că romanul s-a inspirat dintr-un fapt divers.

A.H.: Din cazul unui tip din Wisconsin, care păstra în casă cadavrul mamei sale.

F.T.: Există în **Psicho** tot arsenalul filmelor de groază, pe care de obicei păreți a-l evita — atmosfera fantomatică, ambianța misterioasă, casa veche...

A.H.: Cred că ambianța misterioasă este, într-o oarecare măsură, întîmplătoare. În nordul Californiei se găsesc o mulțime de case izolate, care seamănă cu cea din **Psycho;** stilul se numește „gotic californian", iar, cînd arată prea urît, i se spune „turtă dulce californiană". Casa din film este copia fidelă a unei case reale, și motelul de asemenea.

F.T.: Dealtfel, această arhitectură este și agreabilă de privit, casa e verticală, în timp ce motelul este orizontal. [...] În ceea ce privește personajele, în **Psycho** nu există nici un personaj sim-

patic, cu care spectatorul să se poată identifica.

A.H.: Nici nu era necesar, deşi în momentul morţii cred că spectatorilor le e milă de Janet Leigh. Prima parte a filmului este ceea ce la Hollywood se numeşte o „scrumbie roşie", adică un truc care distrage atenţia, pentru a intensifica crima, care devine o totală surpriză. Am făcut intenţionat o expoziţiune niţel mai lungă, pentru ca publicul să se prindă în toată povestea cu furtul banilor şi cu fuga lui Janet Leigh şi să-şi pună întrebarea: „Oare o dibuie sau nu?" Amintiţi-vă insistenţa mea asupra celor 40 de mii de dolari. Îndeobşte publicului îi place să anticipeze: „Gata, acum ştiu ce o să se întîmple". Am dat cît mai multe detalii asupra călătoriei fetei cu maşina (poliţistul cu ochelari negri, schimbarea maşinii) ca să-l păcălesc cît mai bine. Apoi, Anthony Perkins îi descrie fetei viaţa de la motel, schimbă impresii şi, în continuare, dialogul este legat de problema fetei. Credem chiar că s-a hotărît să se întoarcă la Pheonix şi să înapoieze banii. Spectatorul este astfel întors pe toate feţele şi ţinut cît mai departe de ceea ce se va întîmpla. Pariez pe orice că, într-un film obişnuit, lui Janet Leigh i s-ar fi dat celălalt rol, al sorei care anchetează cazul, pentru că nu se obişnuieşte să omori vedeta în prima parte a filmului. Eu am făcut asta intenţionat, pentru că astfel crima este şi mai neaşteptată.

Construcţia filmului este foarte interesantă şi reprezintă experienţa mea cea mai pasionantă de joc cu publicul. În **Psycho** conduc spectatorii ca şi cum aş cînta la orgă.

F.T.: De obicei, la filmele dvs. spectatorul e mai inocent, pentru că tremură pentru un om bănuit pe nedrept. La **Psycho** începe prin a tremura pentru o hoaţă, apoi tremură pentru un asasin şi, în sfîrşit, cînd află că acest asasin are un secret, doreşte să fie prins pentru a-i afla secretul. [...] Construcţia filmului mă face să mă gîndesc la o gradare a anormalului: la început o scenă de adulter, apoi un furt, apoi o crimă şi, în sfîrşit, psihopatia.

A.H.: Da, dar, pentru mine, Janet Leigh joacă rolul unei burgheze obişnuite.

F.T.: Ea însă ne conduce spre anormal, adică spre Perkins şi păsările sale împăiate.

A.H.: Păsările împăiate sînt un fel de simbol. Desigur, lui Perkins îi plac păsările împăiate, pentru că el a împăiat-o şi pe maică-sa. Dar mai există şi o altă semnificaţie: aceste păsări sînt păsări de noapte care pîndesc. El le cunoaşte bine şi se ştie privit de ele. Culpabilitatea lui se reflectă în ochii păsărilor care îl urmăresc.

F.T.: Putem spune că **Psycho** este un film experimental?

A.H.: Poate, pentru că m-a interesat destul de puţin subiectul şi personajele şi mult mai mult montajul, fotografia, banda sonoră şi tot ceea ce este pur tehnic. Este o mare satisfacţie să folo-

sești arta cinematografică pentru a crea o emoție de masă. Cu **Psycho** am reușit acest lucru.

„PĂSĂRILE"

F.T.: Înainte de a vă hotărî să faceți filmul, ați încercat să vedeți dacă problemele tehnice legate de păsări sînt realizabile?

A.H.: Nu, nici vorbă. Am citit nuvela și mi-am spus: „Iată un lucru de făcut, să-l facem". N-aș fi turnat filmul dacă ar fi fost vorba despre vulturi sau despre alte păsări de pradă. Mi-a plăcut că era vorba despre păsări obișnuite.

F.T.: Mai ales că aceasta ilustrează atît de plastic principiul dvs., cel mic împotriva celui mare. După ce ați arătat niște păsărele drăguțe care scot ochii oamenilor, ar trebui să faceți un film despre niște flori parfumate care otrăvesc oamenii!

A.H.: Nu! Care îi mănîncă!

F.T.: Ați făcut foarte bine că nu ați motivat acțiunea agresivă a păsărilor. Astfel filmul este o speculație, o fantezie.

A.H.: Se întîmplă ca, din cînd în cînd, păsările să atace oamenii. Sînt păsări bolnave de un fel de turbare, dar era prea oribil ca să arătăm așa ceva în film. Pe cînd filmam la Bodega Bay, am citit o notă, într-un ziar din San Francisco, despre niște corbi care atacau oile. Chiar am întîlnit un țăran care mi-a povestit cum corbii au încercat să se repeadă la ochii oilor. Așa mi-a venit ideea morții fermierului.

F.T.: În prima parte, vedem un film psihologic obișnuit, și numai ultimul plan al fiecărei secvențe evocă amenințarea păsărilor.

A.H.: Am fost obligat să procedez așa, deoarece publicul este influențat de publicitate, de articolele din ziar sau de lucrurile pe care le aude despre realizarea unui film. Nu vreau să se impacienteze în așteptarea păsărilor și să devină neatent la întîmplările personajelor. Așa că, prin aluziile de la sfîrșitul fiecărei secvențe, spun publicului: „Așteaptă, sosesc!". Există și nuanțe care de multe ori rămîn nesesizate. La începutul filmului, Rod Taylor se află într-un magazin unde se vînd păsări. Prinde un canar care scapă din colivie, îl pune la loc și îi spune lui Tippi Hedren, rîzînd: „Iată-vă din nou în colivia dvs. de aur, Melanie Daniels". Am adăugat această replică la filmare, pentru că am crezut că lămurește personajul fetei care e bogată și răsfățată. Mai tîrziu, în timpul atacului păsărilor asupra orașului, cînd fata se refugiază într-o cabină telefonică de sticlă, am vrut să arăt că ea a devenit o pasăre într-o colivie. Nu mai e o colivie de aur, ci o colivie a nenorocirii. Asistăm la o răsturnare a conflictului dintre oameni și păsări: de data aceasta, păsările sînt afară și oamenii în colivie. Cînd filmez așa ceva, nu mă aștept ca publicul să înțeleagă totul.

F.T.: Povestea respectă cele trei unități ale tragediei clasice — de timp, de loc și de acțiune. Întîmplarea se petrece la Bodega Bay, în două zile, păsările fiind din ce în ce mai numeroase și mai rele. Ideea a fost excelentă de la început, chiar dacă scenariul a fost greu de întocmit.

A.H.: Mă laud întotdeauna că nu mă uit pe scenariu în timp ce filmez.

Cunosc filmul pe dinafară. M-am temut întotdeauna să improvizez pe platou, pentru că nu am timp să verific calitatea ideilor care îmi vin. De data asta, eram foarte agitat. De obicei, la filmare sînt foarte destins, tocmai pentru că știu dinainte ce vreau. M-am apucat să studiez scenariul pe platou și i-am găsit slăbiciuni. Această criză prin care am trecut a trezit în mine ceva nou din punctul de vedere al creației. Am început să improvizez. De pildă, după primul atac, cînd vrăbiile au intrat pe horn... Sosește șeriful, care e sceptic: „Vrăbii pe horn? V-au atacat? Sînteți siguri?" Scena mi s-a părut demodată și am schimbat-o. Am hotărît să o construiesc pe o trecere de la punctul de vedere obiectiv la cel subiectiv. Șeriful spune: „Da, e o vrabie". Într-un grup de figuri statice, o izolăm pe cea a mamei, care se detașează și devine o formă mobilă; se apleacă să șteargă pe jos. Revenim la Melanie și adoptăm punctul ei de vedere. Melanie o privește pe mamă, care strînge obiectele sparte, îndreaptă un tablou și, de după el, cade o pasăre moartă. Tăietură de montaj. Melanie privește fiecare gest al mamei, iar chipul ei exprimă o neliniște crescîndă. Ea îi spune lui Mitch: „Cred că la

noapte voi rămîne aici" și dă să se îndrepte spre el. Trebuie să traverseze camera, dar o mențin tot timpul în prim plan, pentru că neliniștea ei cere să păstrăm aceeași imagine pe ecran. Dacă aș fi tăiat și aș fi introdus un plan mai îndepărtat, neliniștea personajului ar fi fost diminuată. Mărimea imaginii e foarte importantă din punct de vedere emoțional.

F.T.: Întotdeauna ați insistat foarte mult asupra sunetelor în filmele dvs.

A.H.: Cînd termin montajul unui film, dictez un adevărat scenariu al sunetelor. Pînă acum nu a fost vorba decît de sunete naturale, dar acum, datorită sunetului electronic, trebuie nu numai să indic ce sunete vreau, ci să descriu în amănunt stilul și natura lor. Pentru a descrie bine sunetul, trebuia să-mi imaginez care ar fi echivalentul lui în dialog. În mansardă, voiam să obțin un sunet care să spună: „Acum ești în puterea noastră. Venim asupra ta. Te vom omorî pe tăcute". Iar pentru scena finală, cînd Rod Taylor deschide ușa și vede pentru prima oară păsări pînă la orizont, am vrut o tăcere, dar nu o tăcere oarecare, ci o tăcere electronică, de o monotonie care amintește de zgomotul mării auzit de foarte departe. Transpus în dialogul păsărilor, această tăcere artificială spune: „Nu sîntem încă gata să vă atacăm, dar ne pregătim. Sîntem un motor care se încălzește. Vom demara în curînd".

ÎN LOC DE CONCLUZII

F.T.: În patruzeci și cinci de filme din cincizeci, ați arătat pe ecran oameni buni și oameni răi care se înfruntă. Atmosfera devine din ce în ce mai apăsătoare, pînă cînd ei hotărăsc să se explice, să se predea sau să mărturisească. Acesta este portretul robot al filmelor dvs. De patruzeci de ani, vă încăpățînați să filmați dileme morale prin intermediul unor intrigi cu caracter polițist.

A.H.: E perfect adevărat și m-am întrebat adesea de ce nu mă atrag poveștile simple despre conflicte umane cotidiene. Cred că mi se par lipsite de interes.

F.T.: Putem spune că filmele dvs. se caracterizează prin trei elemente: angoasa, sexul și moartea. Sînt preocupări ale nopții, preocupări metafizice.



Isabella Rossellini (1952), fiica actriței Ingrid Bergman și a regizorului Roberto Rossellini

A.H.: Simt că mai am multe de făcut și, în primul rînd, să repar marea slăbiciune a operei mele: micimea personajelor în cadrul suspensului. Îmi este foarte greu, pentru că, atunci cînd lucrez cu personaje tari, mă conduc ele acolo unde vor.

F.T.: Cred că atitudinea dvs. este antiliterară și exclusiv cinematografică și că sînteți supus atracției vidului. Sala de cinema e goală, vreți să o umpleți, ecranul e gol, vreți să-l umpleți. Nu plecați de la conținut, ci de la recipient. Pentru dvs., un film este un recipient care trebuie umplut cu idei cinematografice.

(Din convorbirile regizorului francez François Truffaut, apărute în volumul **Le cinéma selon Hitchcock**, *Editura Robert Laffont, Paris, 1966)*

Traducere de
CRISTINA CORCIOVESCU

LIV ULLMANN

PREFACERILE VIEŢII MELE



1

M-AM născut într-un mic spital din Tokio. Mama spunea adesea că îşi mai aminteşte de două lucruri petrecute atunci.

De un şoricel care alerga pe podeaua salonului, fapt apreciat drept un semn de bun augur, şi de sora care s-a apropiat şi s-a aplecat asupra patului ei şoptindu-i: „Din păcate, este fetiţă. N-aţi vrea să-i spuneţi chiar dv. acest lucru soţului?"

Stau, şi gîndurile mă poartă prin lume şi prin lumea mea interioară, iar eu nu fac altceva decît să le însemn drumul pe hîrtie.

Vreau să scriu despre dragoste, despre faptul că sînt om, despre singurătate şi despre ceea ce sînt, femeie adică.

Vreau să scriu despre întîlnirea aceea din insulă. Despre bărbatul care mi-a schimbat tot cursul vieţii.

Vreau să scriu despre prefacerile întîmplătoare, dar şi despre cele premeditate. Vreau să scriu despre clipele pe care le privesc ca pe nişte daruri, despre clipele bune şi despre cele rele.

■ *LIV ULLMANN nu are nevoie, poate, de prezentări speciale. Majoritatea cititorilor o cunosc din filmele care au făcut-o celebră –* **Persona** *(1966),* **Ora lupilor** *(1967),* **Ruşinea** *(1968),* **Emigranţii** *(1971),* **Şoapte şi strigăte** *(1972),* **Nevasta lui Zandy** *(1974),* **Faţă-n faţă** *(1975),* **Sonată de toamnă** *(1978) etc – dintre care unele au rulat şi pe ecranele noastre. Şi, totuşi, cîteva date se cer a fi consemnate.*

Actriţa norvegiană Liv Ullmann s-a născut, la 10 decembrie 1938, la Tokio. A copilărit în Statele Unite şi în Canada. A studiat în Norvegia şi în Anglia.

A ajuns o personalitate de prim rang a ecranului mondial, dar, cu toate acestea, filmul nu este prima şi cea mai dragă pasiune a ei, ci teatrul. A izbutit roluri memorabile, mai întîi pe scenele teatrelor din Oslo (Ofelia din **Hamlet,** *Margareta din* **Faust,** *rolul titular din* **Nora** *lui Ibsen), iar recent a repurtat un succes triumfal pe Broadway, într-o piesă cu un singur personaj scrisă de Jean Cocteau şi intitulată* **Vocea umană.**

Cînd a împlinit patruzeci de ani, a publicat o carte de amintiri. Nu o autobiografie. Se intitulează **Forandringen** *(Prefacerea), a fost scrisă în limba norvegiană, apoi tradusă, de însăşi Liv Ullmann, în limba engleză. Un succes mondial absolut, datorat nu atît numelui ei – cum s-a întîmplat în multe alte cazuri similare – cît calităţilor literare ale volumului. Acesta – din care prezentăm cîteva frînturi – este mai degrabă un eseu despre viaţa unei mari artiste care nu se sfieşte să dezvăluie şi părţile mai puţin luminoase ale profesiunii ei.*



Mari actori suedezi: Liv Ullmann și Max von Sydow

Nu cred că educația și experiența mea de viață au fost mai bune decît ale altora.

Mi s-a împlinit un vis, și pe temeiul lui încă alte zece. Am cunoscut fața strălucitoare a medaliei...

Nu voi scrie despre Liv Ullmann cea pe care oamenii o întîlnesc prin ziare și reviste. Cineva ar putea crede că am sărit peste evenimentele neplăcute din viața mea, dar vreau să le spun că nu am intenționat niciodată să scriu o autobiografie.

Mi se pare o ironie a soartei faptul că, prin meseria mea, trebuie să fac zilnic exhibiții cu trupul meu, cu chipul meu, cu sentimentele mele...

Mă tem că am să mă dezvălui lumii. Mă tem că ceea ce întreprind scriind, mă va face vulnerabilă și că n-am să mai fiu în stare să mă apăr...

2

DESPRE viața noastră (a lui Liv și a lui Ingmar Bergman — n.n.) în insula Farö s-a scris atît de mult...

Oamenii care n-au fost niciodată acolo, și care nu ne cunoșteau, au scris despre noi capitole întregi.

Amuțesc de fiecare dată cînd cineva mă roagă să povestesc cum a fost...

Eram tînără și aveam atîtea imagini despre felul cum poate fi trăită viața...

Sînt plină de imaginile-fragmente ale vieții noastre trăite împreună.

Plimbările, în cursul cărora îngropam banii în nisipul țărmului, ca niște ochi, pentru a-i dezgropa, peste ani, poate în cazul că vom fi săraci, poate că va fi război... Grămezile de pietre, ca niște amintiri despre zilele verii și despre doi oameni care s-au priceput de minune să se joace împreună.

Nopțile, cînd ne țineam strîns-strîns în brațe unul pe celălalt, și el îmi șoptea „taci, acuma", pentru a putea tînji în liniște după mine, și rugămintea lui, apoi, de a sta iarăși de vorbă cu el.

Nevoia noastră fără margini de a fi unul al celuilalt.

Sentimentul de neputință atunci cînd ceva nu ne reușea.

Am intrat amîndoi, reciproc, prea devreme în viață, și prea tîrziu.

Eu căutam siguranță absolută, apărare. Împlinirea dorinței de a aparține cuiva.

El căuta o mamă. Brațe care să i se deschidă și să-i ofere căldură, fără

complicaţii.

S-ar putea ca dragostea noastră năvalnică să-şi fi avut izvorul în singurătatea pe care am cunoscut-o amîndoi pînă atunci.

Visul lui era o femeie dintr-o bucată. Eu, însă, dacă el nu s-a purtat grijuliu cu mine, m-am prefăcut într-o grămadă de cioburi.

După ce ne-am despărţit, ne-au fost limpezi greşelile pe care le-am făcut amîndoi.

Prin felul nostru de a fi, am însemnat, unul pentru celălalt, o revoluţie. Ne-am venit în întîmpinare fără nici o rezervă. Nu numai fizic, dar ca oameni legaţi prin ceva tainic şi neştiut. Eram pur şi simplu încătuşaţi unul de celălalt.

În scurtă vreme, am fost pusă faţă-n faţă cu gelozia lui. O gelozie devoratoare, care nu cunoştea limite. Pînă atunci, n-am trăit niciodată ceva asemănător. Mi-au fost închise, brusc, toate uşile. Prietenii şi familia, chiar şi amintirile, ameninţau relaţiile noastre. Mi-am dat seama cu groază că, dacă ar fi trebuit să fug, eu nu aveam pe altcineva cu care să fug decît pe el. Atunci însă cînd gelozia lui a atins graniţele libertăţii mele, am trecut pe terenul lui şi mi-am fixat acolo graniţele. Propria-mi siguranţă mi-o puteam trăi numai în relaţiile cu acea parte a vieţii lui pe care o puteam controla.

Doream să nu avem secrete unul faţă de celălalt. Doream să putem avea curajul de a ne spune totul pe faţă. Iar atunci cînd acest lucru a fost posibil, noi n-am mai fost unul al celuilalt.

Dorinţele noastre n-au mai putut fi împlinite.

Acesta a fost iadul nostru. Drama noastră.

Aceasta a fost cauza despărţirii noastre...

Eram prea asemănători. A început să vadă în mine ceea ce nu ştia despre el, ca într-o oglindă, numai că eu eram o femeie mult mai tînără decît el şi poate cu totul alta decît cea pe care el o ştia. El vedea în mine propria-i vulnerabilitate, propria-i mînie. Şi, pentru că el vedea în mine acest lucru, a început să se lecuiască. Dar prezenţa mea îi amintea totul ca o oglindă în care îţi priveşti chipul...

3

PRIMA noastră vară n-a fost altceva decît fericire.

Eram pe insulă şi turnam **Persona**.

Era cald. Trăiam sentimentul întîlnirii cu un alt om. El trăia sentimentul întîlnirii cu mine. Nu era nevoie să vorbim despre asta. Umblam desculţă prin nisip, era plăcut, şi aveam sentimentul că nisipul respiră prin tălpile mele.



Liv Ullmann şi Erland Josephson în **Scene dintr-o căsătorie**

Ziulica întreagă am zăcut în iarbă, citind în răgazurile dintre filmări. Mi-era capul greu, erau clipe cînd aproape îmi pierdeam cunoștința.

Nu mă gîndeam ce va fi cu noi. Mă simțeam ca și cînd aș fi trăit între niște pereți ușori, făcuți din soare, și bucurie, și fericire.

O vară ca aceea n-am mai avut nicicînd. Ne plimbam pe țărm și nu ne vorbeam. Nu voiam nimic. Nu știam ce-nseamnă teama.

Într-o zi ne-am rătăcit departe de ceilalți și am ajuns la un deal de pietre cenușii, pe un pămînt gol, neroditor. Ne-am așezat și am privit marea, care se întindea extraordinar de calmă, de liniștită.

El mi-a luat mîna și mi-a zis:

— Știi ce mi s-a arătat azi noapte? Că noi doi sîntem legați printr-o durere...

Apoi, pe locul în care am șezut atunci, el a construit o casă...

4

CÎND am vizitat insula pentru a doua oară, era iarnă. Ingmar m-a dus pînă acolo cu un mic avion particular. Ceea ce trebuia să devină casa noastră era acum un fapt împlinit. O vedeam amîndoi pentru prima dată.

Întîlnirea cu raiul verii trecute a fost șocantă. Vedeam un cu totul alt ținut. Frigul mă pătrundea pînă la piele și nu mă puteam nicicum izbăvi de el.

Între timp făcusem pasul dureros al divorțului, părăsindu-l pe omul pe care îl iubeam.

Ingmar și cu mine aveam împreună o fetiță.

Totul era acum altfel.

Casa se găsea departe de țărmul plin de nisip al verii trecute, ținutul era tot numai pietre, bătut de vînturi. Nimeni din insula aceea nu l-a putut înțelege pe omul care a cumpărat atîta amar de pămînt neroditor...

Am pășit printre schelele de grinzi — scheletul casei noastre. Cineva adusese o sticlă cu șampanie. Am spart-o și am botezat casa.

Am plecat apoi pe țărmul mării — pietre și iar pietre — și ne-am fotografiat împreună. Par fericită în toate acele fotografii, dar îmi amintesc că atunci ziceam: „Trebuie să fie un vis... dar cred că am intrat în visul altcuiva..."

Mi-amintesc cum mă așteptau prietenii la aeroport, cînd, îndată după aceea, am ajuns în Suedia. Eram speriată și alarmată de toate imaginile și remarcile acelea. Fetele aveau cu ele sticle cu șampanie și purtau placarde. Stăteau așa cum stau hippyes-ii și agitau deasupra capetelor cartoane pe care scria: „VIAȚA MERGE ÎNAINTE, BINE AI VENIT, LIV!"

Am rîs pentru prima dată după un timp groaznic de lung, și am turnat șampania pe parchetul aeroportului.

În casa lui Bibi (Bibi Anderson, cunoscuta actriță suedeză — n.n.) am rămas întreaga noapte în picioare. Patru sau cinci femei, și fiecare voia să povestească despre întîmplările ei de dragoste. Fiecare avea undeva pe pămînt un loc unde nu se mai putea întoarce.

8

AM sosit la Hollywood pentru a asista la premiera **Emigranților.** În geamantan aveam lucruri pentru zece zile. Am rămas însă cîteva luni. Ciudata actriță din Trondhaim a început să fie asaltată de invitații. Oamenii mă invitau cu mare bucurie, îmi deschideau porțile caselor lor, băteau poamele din pomi și le puneau în poalele copilului meu.

— Ar trebui să vă tundeți, îmi spuse producătorul.

— Nici prin cap nu-mi trece!

— Am să fac din dv. cea mai mare actriță, una cum n-am mai avut pe aici, cu condiția să vă îmbrăcați altfel.

— Eu în hainele astea sînt obișnuită!...

— Poate ar fi cazul să vă fardați puțin...

— Nici nu mă gîndesc!

Și astfel m-au lăsat în pace. Îmi cucerisem statutul unei artiste serioase. Aveam suflet și profunzime de europeană. Nu mă fardam, și eram norvegiană!

9

SÎNT un hoinar.

Atunci cînd cred că am prins rădăcini, a doua zi mă aflu din nou la drum spre alt oraș, spre alt ținut.

Dar, mai devreme sau mai tîrziu, mă voi întoarce iarăși acasă...

Prezentare și traducere de
NICOLAE NICOARĂ

PETER USTINOV

DRAGUL MEU EU

ÎN VACANȚA de vară, am apărut pentru prima dată în fața publicului pe scena unui teatru mic din Surrey, care se numea „Barn Theatre, Shere". Cel mai mult doream să semăn cu Michael Saint-Denis și cu George Devin, care amîndoi fumau trabuc, ca și cînd ăsta ar fi fost semnul valorii marilor figuri ale lumii teatrului. Mi-am cumpărat de aceea un trabuc, am luat pentru prima dată în viața mea un taxi și am plecat spre Gara Victoria să iau primul tren care urma să mă ducă la locul întîiului angajament.

În taxi mi-am aprins trabucul, zicîndu-mi că sînt artist de-acuma și că mă aflu pe drumul spre locul meu de muncă. M-am proțăpit bine în scaun și am început să mă gîndesc la fel de fel de lucruri mărețe, pînă cînd capul a început a mi se învîrti. Cînd i-am plătit șoferului, fruntea îmi era toată numai o sudoare rece. Se-nțelege că trabucul, ca semn al bărbăției, nu-mi priise.

Pe scenă, în fața publicului anonim și plătitor, am apărut pentru prima dată într-un rol de mică respirație din piesa lui Cehov, **Duhul pădurii,** o primă variantă a **Unchiului Vania.** La ridicarea cortinei eu mă aflam pe scenă. Eram



■ *Se numește* PETER USTINOV *și s-a născut la 16 aprilie 1921. Naționalitatea lui nu este chiar atît de ușor de precizat. S-a născut în Anglia, mama sa venind la Londra cu două luni înainte de a-l aduce pe lume. El se socotește pe jumătate rus. Tatăl său, Jona von Ustinov, corespondent al unei agenții germane din Amsterdam, a cunoscut-o cu ocazia unei vizite în Rusia, pe Nadejda Leontieva, fiica cea mai mică a familiei Benois, pe care o frecventa și celebrul compozitor de mai tîrziu Serghei Prokofiev.*

Despre mama sa, Peter își amintește cu multă nostalgie: „Era o femeie demnă de toată lauda - soră, mătușă, fiică, dar întotdeauna mamă fără urmă de dragoste siropoasă..."

Dar cine este Peter Ustinov?

Un Om al secolului XX. Actor, autor, regizor, comic, compozitor, neîntrecut povestitor. Arată ca un erou din romanele secolului al XIX-lea, puțin supraponderal, cu părul alb cîrlionțat, cu zîmbet jovial. Este spontan, amuzant și foarte inventiv. Vi-l amintiți cu cîtă dezin-

îmbrăcat în smoking și mă prefăceam că mănînc șuncă. Uvertura era poloneza din **Evgheni Oneghin** de Ceaikovski. Mi-amintesc și astăzi de sentimentul de panică trăit atunci cînd discul se apropia de sfîrșit și cortina începuse să se ridice fîșîind încet, de lumina oarbă care ne izola pe noi cei de pe scenă, de contururile mate ale celor din sală, care păreau niște cranii cufundate într-o noapte ploioasă.

Rolul meu nu era chiar ușor, chiar dacă interveneam o dată la douăzeci de replici. Experiența spune că este mai ușor să joci rolul cuiva care intervine mereu în acțiune, decît să stai concentrat, în tensiune, și să „numeri replicile". Acest botez al focului nu l-am trecut atît de rău pe cît mă așteptam, iar după prima repriză am avut sentimentul că făceam rolul acesta de cînd mă știu.

1.

Într-o altă piesă, premiera engleză a **Marianei Pineda** a lui Federico Garcia Lorca, am jucat un rol cu totul diferit, pe cel al libidinosului șef al poliției spaniole, care-i propune eroinei un tîrg rușinos, în genul celui pe care Scarpio i-l propune Toscăi.

În piesa lui Cehov totul era impresionism clarobscur, aici totul era simbolism andaluz, alb sclipitor și ritmic, ca un strigăt smuls unei strune de ghitară. Ceea ce era departe de experiența mea sau — mai bine spus — de experiența cuiva care mai avea încă mult de furcă cu studiul.

Regizorul John Barrell adusese spre consultare cîteva cărți prezentînd o întreagă galerie de țigani triști, șezînd în fața corturilor lor din Granada, precum și un grup alcătuit din funcționari, un popă și doi-trei doctori înghesuindu-se asupra unui toreador tocmai trecut din viață. Această brumă de documentare nu ne-a deschis prea mult poarta care ducea către cunoașterea folclorului spaniol, dimpotrivă, a făcut ca aceasta să fie închisă pentru noi și mai ermetic.

M-am aruncat asupra textului, din care nu am înțeles însă nici măcar o singură motivație, nici măcar un singur tablou...

Ca întotdeauna, „The Times" este foarte măsurat în aprecieri. Lorca se bucura de o faimă remarcabilă, ceea ce a făcut să fie și mai tragice împrejurările morții lui. Dar transpunerea misterelor sale, încărcate de flacără, în marmora durelor cuvinte engleze trebuie să fi influențat într-un chip neadecvat, în special asupra mănunchiului de studenți de la școala de artă dramatică.

Prima recenzie apărută într-un ziar de circulație națională afirma că **„Peter Ustinov i-a împrumutat rolului lui Pedrosa o sobrietate rău prevestitoare întrutotul acceptabilă."** Acesta a fost un moment important pentru mine. Și dacă-l pot cita din memorie, înseamnă că a fost mult mai important decît credeam eu atunci. De la recenzia aceea, nimeni nu m-a mai făcut „sobru" și „rău prevestitor".

În cea de a paisprezecea zi de la reprezentația primă, ne-au vizitat actorul american Charles Laughton și Elsa Lancester. Ori de cîte ori se afla înconjurat de tineri, Laughton se înflăcăra pur și simplu, avea în el ceva de mare proroc. Pe vremea aceea, avea o casă ciudată, înecată între arbori, și ne invita acolo, pe toți, la ceai. Am luat din acel loc un con de brad, care tocmai căzuse pe scările de la intrare. L-am împachetat și i l-am trimis Isoldei, aflată în vacanță pe una din insulele irlandeze.

Speram să ne aducă fericire amîndurora.

Nu la mult timp după aceea m-am dus să văd filmul **În numele crucii,** în

---

voltură comenta, spontan, pelicula A IX-a de Beethoven, *prezentată nu demult și pe micile noastre ecrane.*

Nu există rol pe care să nu-l interpreteze magistral, cele două premii „Oscar" ilustrînd grăitor această afirmație. Pentru cel ce scrie aceste rînduri, creația cea mai izbutită a realizat-o în Fantoma lui Barbă-Albastră. *Dar cine nu și-l amintește din* Spartacus, *din pelicula fantastică despre Topkapî?*

„Nimic din tot ce face Peter cel Mare – *cum este el răsfățat de presă* – nu este mai amuzant decît el însuși", *spunea despre el Michael Billington, cronicarul dramatic al lui „The Observer".*

În anul 1977 a scris o carte de memorii pe care a intitulat-o Dragul meu eu, *din care prezentăm cîteva fragmente de certă valoare literară.*

care Laughton juca rolul lui Nero, iar Claudette Colbert își făcea celebra ei baie în lapte de măgăriță. Am rezistat să văd filmul pînă la capăt și am ieșit de la cinema într-o după amiază timpurie, obosit și orbit de lumina zilei. Am traversat Green Park, amintindu-mi de vechea Romă și de arhitectura lui Empire State Building, pe care îl știam din fotografii, cînd, deodată, m-am trezit nas în nas cu Laughton. Spre surprinderea mea, m-a recunoscut și m-a invitat să mă plimb cu el.

Cum era să-l refuz, eram năucit pur și simplu!

... Credeam că o să mă invite la un păhărel de ceva sau la o ceașcă de ceai. Mai tîrziu numai, mi-am dat seama că mergeam înapoi, spre cinematograful la care rula **În numele crucii**. Înainte de a putea avea vreo reacție, a pus să fie chemat directorul căruia i-a cerut să aibă grijă de mine. După care a plecat cu înclinări ușoare ca omul care-i sigur pe el, conștient de propria-i noblețe.

N-am îndrăznit să-i spun directorului că mai văzusem filmul în urmă cu cîteva ceasuri, cu atît mai mult cu cît mi-a oferit un loc pe care singur nu mi l-aș fi putut oferi. De cîteva ori am privit în jur, căutînd un prilej de fugă; mi-am dat însă seama că totul ar fi inutil.

— Nu-i cine știe ce, nu? spuse directorul.

— Nu-i, am fost eu de acord.

— Ce om drăguț, domnul acesta, Laughton...

— Da, am răspuns.

— Cred că ideea de a se osteni și a aduce aici un student tînăr — e chestie de educație, știți... N-o să uitați asta niciodată! spuse el, amenințîndu-mă parcă.

L-am văzut pe Nero uitîndu-se mînios la mine de pe ecran și-mi era foarte limpede că spusele directorului sînt adevărate.

2.

Într-o zi, cîndva, prin anul 1938, cînd m-am întors acasă de la Școala de teatru, l-am găsit pe Klop (așa i se spunea tatălui lui Peter de către cei apropiați, chiar dacă el semna și își spunea von Ustinov — n.n.) într-o stare de agitație deosebită. Pe masă se aflau cîteva pa-



hare, o sticlă cu șampanie la gheață și o cutie de trabucuri desfăcută.

— Vino mai tîrziu, spuse tata.

Am tăcut.

— Nu-i timp de explicații, continuă tata. Du-te la cinema.

— Dar de ce ții să mă duc? l-am întrebat.

Mai demult, cînd eram mai tînăr, mergeam uneori, întreaga familie, la cîte un film considerat drept cuminte, de regulă ceva de genul lui **Tabu** sau **Trader Horn,** care, după aceea, preț de o săptămînă, mă făcea să mă trezesc noaptea din somn. Singur însă, pînă la acea dată, tata nu mă trimisese încă la cinema.

— De ce m-ar interesa la ce film te duci?

— Da, dar am nevoie de bani.

— Iar?

Ultima dată îmi dăduse în anul 1934. Se căută în buzunarele pantalonilor și scoase șase penny.

— Dar face mai mult!

— Nu trebuie să cumperi biletul cel mai scump.

— Dar și biletul cel mai ieftin costă mai mult.

— De cînd? strigă tata, ca și cînd i s-ar fi adresat unui dușman.

— Păi, de vreo doi ani, am răspuns.

— Şi cît face?

— Nouă penny.

— Nouă penny? oftă el.

Mi-a venit în ajutor şi mama cu trei penny, şi cu asta am fost trimis să-mi satisfac enigmatica mea pasiune.

Era însă prea tîrziu. Locuiam la etajul patru al unei clădiri victoriene fără lift. Ajungînd la etajul al doilea am fost nevoit să mă lipesc de perete, pentru a face loc de trecere unor domni mai în vîrstă, care urcau gîfîind şi gemînd ca o turmă de elefanţi în drum spre adăpost. Se părea că aşa cum erau, concentraţi asupra intereselor lor, uitîndu-se tot timpul să vadă dacă mai este mult pînă sus, nici nu luară în seamă prezenţa mea. În cele din urmă, pe lîngă mine trecu şi ariergarda şi astfel am putut pleca şi eu.

Nu-mi amintesc ce anume film am văzut la cinematograful local, dar ştiu că era întuneric cînd am ajuns acasă. Am urcat în fugă pînă la etajul al patrulea, unde am fost întîmpinat de fumul albastru al trabucelor fumate. Fîşia îngustă de lumină strecurată pe sub uşă şi zumzetul înăbuşit al conversaţiei îmi spuneau că nu trebuie să intru. M-am dus în camera mea, m-am spălat pe dinţi şi am plecat la culcare. Cînd m-am trezit, dimineaţa, părinţii mei încă mai dormeau. Mi-am făcut un ceai şi am plecat la şcoală, uitînd evenimentul din seara trecută.

Cîţiva ani mai tîrziu, după război, dintr-un motiv oarecare, seara aceea mi-a venit iarăşi în minte. L-am întrebat despre ea pe tata, care se afla într-o bună dispoziţie.

Mi-a spus că generalul maior Geyr von Schweppenburg, ataşatul militar german, îl sunase de la un telefon public automat, comunicîndu-i că Ribbentrop, în timpul cît activase la ambasada germană din Londra, a dezgustat într-atîta opinia publică britanică, încît făcuse să fie pierdute toate contactele cu oamenii care aveau vreo influenţă.

— Dragă von Ustinov, spuse generalul, dv. sînteţi singurul care ne mai puteţi ajuta şi care, indiferent de ce credeţi despre noi, nu ne puteţi refuza. Trebuie, pur şi simplu, să-i convingem pe britanici să adopte o poziţie fermă la München. Dacă ei se supun lui Hitler, atunci nimeni nu-i mai poate sta în cale. Acum este momentul, cu atît mai mult cu cît nu sîntem pregătiţi încă pentru război. Pînă şi o operaţiune în general simplă, cum a fost anexarea Austriei, ne-a demonstrat că avem lacune serioase în înarmare şi în capacitatea de a organiza lupta la scară mare.

— Şi ce-aţi dori de la mine?

— Dacă aţi reuşi să organizaţi o întîlnire între Statul major englez şi cel german, oamenii noştri îşi vor lua concediu fiecare în altă zi, şi se vor deplasa cu avioane particulare la Londra, spuse generalul.

Pentru cei preocupaţi de istorie, consemnez că şedinţa respectivă se punea la cale la etajul patru al casei cu numărul 134 din Redcliff Garden, London SW 10, în vreme ce eu eram la cinema. Rezultatul?

— Englezii au refuzat colaborarea, judecînd că este prea riscantă, şi zicîndu-şi că toată această afacere nu reprezintă decît o capcană pusă la cale de nemţi, spuse Klop.

Ceva mai tîrziu, cînd războiul făcea ravagii, l-am identificat pe unul dintre tăcuţii ofiţeri britanici aflaţi atunci în casa noastră, în persoana maiorului Stevens. Acesta — cel mai ager la minte dintre cei mai ageri. Cîteva zile după ce-l văzusem, el se duse la o întîlnire tainică, la frontiera dintre Olanda şi Germania, pentru a prelua un transfug german de marcă. Statul Major britanic nu-şi închipuia că ar putea fi vorba despre o capcană nemţească bine gîndită. De data aceasta, a fost vorba chiar de o capcană. În loc să-l preia pe transfugul acela de marcă, despre care mai tîrziu s-a demonstrat că nici nu existase, maiorul Stevens a fost el însuşi răpit, „fascinat" de Germania, unde şi-a petrecut patru ani lungi şi fără îndoială eroici, şi la fel de tăcuţi precum tăcut fusese el însuşi şi atunci, în casa noastră.

3.

Cînd m-am putut duce la şcoală îmbrăcat după propria-mi dorinţă, a fost pentru mine o experienţă nouă şi stimulatoare. Dar, de vreme ce aveam un singur costum, pe care-l cumpărasem de la asociaţia nebunilor optimişti ce se intitulau „Croitorii de cinci bani", acest unic semn al independenţei mele deve-



Billy Budd *(1962) de și cu Peter Ustinov*

nise, pînă la urmă, tot un soi de uniformă. Abia cînd am adunat suficiente mijloace pentru a-mi putea cumpăra niște pantaloni flanelați și o bluză ieftină, tot din flanelă, m-am simțit cu adevărat extaziat de un sentiment de libertate. Eu, care nu m-am priceput niciodată să aleg, ajungeam totdeauna la școală cu o întîrziere de cîteva minute, în special pentru că nu mă puteam hotărî care din cele două costume să-l pun pe mine.

Altă problemă o constituiau banii. O dată, într-o neobișnuită criză de înțelepciune părintească, tata a declarat solemn că venise vremea să am și eu dreptul la niscaiva bani de buzunar. Și, zicînd asta, a scos din buzunar o liră, spunîndu-mi că reprezintă plata mea pe o săptămînă. Se-nțelege că am fost atît de emoționat de gest, pe cît de decepționat am fost de sumă.

Lira aceea a fost prima și ultima pe care am primit-o. De cîte ori îi aduceam aminte că a trecut o săptămînă de la ultima plată („Care plată? Nu fi obraznic!") îmi spunea, pe un ton care nu admintea îndoiala, că sînt cheltuitor și mînă-spartă.

Și asta nu pentru că tata ar fi fost un zgîrie-brînză, ci pur și simplu pentru că lui nu i se părea că a avea bani înseamnă un pas important către viața civilizată.

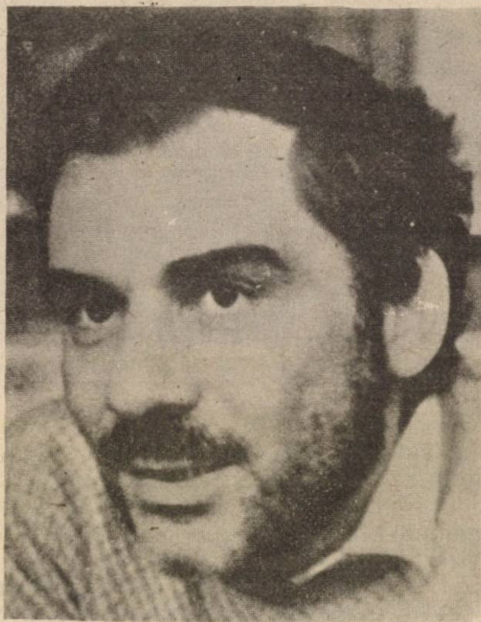
...E de la sine înțeles că nu puteam trăi fără mijloace financiare, mai ales că școala mea de teatru se afla tocmai în cealaltă parte a Londrei. Se-nțelege că mama era cea care îmi dădea cît putea, din fondurile secrete — din banii cîștigați din vînzarea tablourilor, din banii pentru casă, sume nu prea mari — numai dumnezeu știe cum le făcea pe toate, stînd așa, cu un calm incredibil, lîngă scrinul ei, mereu asaltată de sfaturile tatii.

Cererile mele de bani nu erau niciodată exagerate. Aveam în vedere greutățile legate de subzistență, cu toate că, pe de altă parte, aveam nevoie de o sumă minimă, căci, în afară de faptul că mă îmbrăcam după gustul meu, intrasem pentru prima oară și în lumea fetelor...

Prezentare și traducere de
NICOLAE NICOARĂ

GIAN MARIA VOLONTÉ

CUM AM DEVENIT ACTOR



— Am 50 de ani, am jucat în 30 de filme și pentru rolul interpretat în **Moartea lui Mario Ricci,** în regia lui Claude Goretta, am primit Palme d'Or la Festivalul de la Cannes din 1983. A fost un eveniment fericit. Cred că mai multe nu pot spune despre mine. Pentru că nu sînt un erou. Sînt actor, adică un om care nu face decît să întruchipeze pe ecran diferiți eroi. Viața mea reală este cît se poate de obișnuită. În plus, nu prea îmi place să vorbesc despre ea.

Încruntîndu-și fruntea, Gian Maria Volonté tace cu încăpățînare. Dintotdeauna l-a caracterizat dorința de a-și apăra dreptul la taina vieții personale.

— În mod concret, în ce ați văzut premisele succesului dv? cum ați reușit să creați un personaj atît de expresiv în **Moartea lui Mario Ricci?**

— Am lucrat la acest rol timp de trei ani, am avut numeroase conflicte cu Claude Goretta cînd punctele noastre de vedere erau diferite, m-am străduit să folosesc întreg arsenalul de mijloace artistice pe care l-am acumulat odată cu experiența de viață. Paralel cu acumularea experienței m-am schimbat eu însumi, la 30 de ani eram un anumit om, la 50 — sînt altul. Acum joc de fiecare dată în alt fel, în funcție de împrejurări. Probabil că în fiecare din personajele întruchipate există o părticică din eul meu „adevărat", dar ce va reprezenta viitorul lor, vor fi necesare noi căutări sau „o călătorie în adîncurile propriei mele ființe"? — asta deocamdată n-o știu.

— Dar căutările și gîndurile anilor care s-au scurs? Cum a început această „călătorie"?

— E o poveste veche. Pentru a o reda în întregime n-ar ajunge nici o carte. A început în 1950, cînd am fugit de acasă. Aveam 17 ani, învățam la un liceu din Torino și, într-o bună zi, am lăsat totul baltă și am plecat atras de valul de tineri, ca mine, care hoinăreau prin Europa, sărind dintr-un vagon de marfă în altul. Probabil că la mijloc era dorința de aventură, în orice caz eram cu toții obsedați de nevoia de a cunoaște această lume și de a ne cunoaște unii pe alții. Am stat un an în Franța, iar cînd m-am întors în Italia, m-am decis să continui viața de „hoinar" și am început să caut un loc într-o trupă de teatru itinerantă.

— Această decizie a determinat destinul dv. actoricesc? Deși, după cum se

---

■ **GIAN MARIA VOLONTÉ** *(9 aprilie 1933), actor italian ce își definește personalitatea, mai ales, în filmele politice ale fraților Taviani* **(Un om de ars,** *1962,* **Sub semnul scorpionului,** *1969) și ale lui Giliano Montaldo* **(Sacco și Vanzetti,** *1971), ale lui Elio Petri* **(Ancheta asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială,** *1970,* **Clasa muncitoare merge în paradis,** *1971) și ale lui Francesco Rosi* **(Cazul Mattei,** *1972,* **Lucky Luciano,** *1973,* **Eboli,** *1979).*

vede, păreaţi mai curînd pasionat de viaţa nomadă decît de teatru.

— Adevărata mea pasiune secretă era literatura, dar eram convins că pentru a scrie trebuia să trăiesc eu însumi viaţa eroilor mei imaginari. Voiam foarte mult să devin dramaturg. Dar pentru realizarea acestui proiect am planificat mai întîi etapele contactului cu teatrul: actor, apoi — regizor, şi, în sfîrşit — autor.

— Şi v-aţi oprit la prima etapă.

— Da, am fost captivat de meseria de actor, am descoperit o mare satisfacţie în capacitatea transfigurării, a autoexprimării scenice.

— De ce aţi ales tocmai teatrul itinerant? Nu poţi să vezi lumea şi să te verifici pe scenă, făcînd parte dintr-un colectiv de teatru obişnuit?

— Era imposibil. Pentru asta era nevoie de o diplomă de absolvire a Academiei de artă dramatică. Iar patronul şi actorul principal al trupei itinerante, Mario Ruta, pretindea pentru angajare doar recuzită proprie: trebuia să ai un frac, un smoking şi o sutană de cardinal. Apoi a înscris numele meu într-o carte groasă, cu coperte de piele, în care figura întreaga trupă, în dreptul numelor fiind trecut onorariul pentru fiecare spectacol. Bineînţeles că acesta era derizoriu şi, pentru a-mi asigura necesarul traiului, mai lucram şi ca butaforist: circulam cu o camionetă cu trei roţi şi aduceam diferite obiecte pentru decorurile spectacolului.

Am străbătut tot nordul Italiei, oraşe prăpădite şi localităţi de meseriaşi: Canto, Mirandola, Carpi... De obicei instalam în pieţe un cort, aşezam bănci pentru public şi o scenă pentru actori. Iarna, „sala de spectacol" era încălzită cu sobe cu lemne. În unele locuri, ne opream cîte 20—30 de zile, pînă epuizam tot repertoriul. În fiecare seară, altă piesă, una mai siropoasă ca cealaltă: **Santa Maria Goretti, Sărutul fetei moarte, Făclia de sub butoi.** După o tragedie, jucam o scurtă comedie, ca să ridicăm moralul publicului.

În fiecare seară se adunau, înghesuindu-se pe bănci, aproape toţi locuitorii adulţi ai orăşelelor. Spectatorii proferau injurii la adresa personajelor negative şi aplaudau personajele pozitive.

Şi uite aşa, zi după zi, timp de trei



Irene Papas şi Gian Maria Volonté în filmul **Fiecăruia ce i se cuvine**



Clasa muncitoare merge în paradis *– de Elio Petri şi* **Cazul Mattei** *de Francesco Rosi, ambele avîndu-l ca protagonist pe Gian Maria Volonté (în imagine, alături de Salvo Randone, într-un cadru din filmul lui Petri) îşi împart Marele premiu la Festivalul de la Cannes, 1971*



Gian Maria Volonté într-o pauză din timpul turnării filmului **Actas de Marusia** *sau* **Istoria unui masacru** *(1976), peliculă prin care regizorul chilian Miguel Littin combate dictatura lui Pinochet*

ani, am tras mîța de coadă, jucînd orice și oriunde și „îmbogățindu-mi" repertoriul. La drept vorbind, n-am reușit să memorez niciodată mai mult de o treime de rol. De aceea, adeseori loveam cu piciorul în dușumea făcînd un zgomot teribil. Publicul lua aceasta ca o manifestare a mîniei, dar în realitate era numai un semn prin care îl avertizam pe sufleur că e cazul să „dea" replica.

— Și cînd au trecut cei trei ani? Ce s-a întîmplat mai departe?

— O nouă fugă. De data aceasta, am fugit noaptea, din Guastala. Am părăsit trupa în mijlocul unei reprezentații cu piesa **Dejun batjocură.** Între primul și al doilea act, mi-am scos costumul, am luat geamantanul și am alergat la gară, de acolo la Roma, pentru a intra la Academie. M-am gîndit la acest pas timp de cîteva luni și am stat ca pe ghimpi. Patronul trupei îmbătrînise și-l înlocuisem în cîteva roluri principale. Mi-am dat seama că procedez brutal, dar am făcut-o special pentru a rupe orice cale de întoarcere.

— Cum explicați această dorință de a pleca? Nu vă mai simțeați bine într-o trupă itinerantă?

— Nu era vorba de asta, dar „teatrul în furgonetă" se redusese la zero. În doi ani, aceste trupe, care datau de secole, începuseră să dispară una după alta, din cauza nemiloasei ofensive a televiziunii. De obicei, ele se atașau de cîte un orășel și se stabileau acolo; actorii deveneau muncitori sau funcționari.

•

— Nici nu știu cum m-a admis la cursuri Horazio Costa, cu care am dat examenul de admitere. Mai tîrziu, el m-a învățat să analizez un text, să pătrund în esența personajului, de aceea îl consider și azi dascălul meu. Dar, în adîncul sufletului, simțeam o teamă permanentă. Am trăit doi ani parcă scrîșnind din dinți. La sfîrșitul celui de al treilea an, Costa a spus: „Iată un nou actor". Aceste vorbe au fost recompensa supremă pentru tot: pentru acei ani grei trăiți parcă în carceră, departe chiar și de colegii de cursuri. Alții aveau burse sau părinți bogați care-i întrețineau. Pentru a nu muri de foame, în fiecare seară trebuia să mă tîrăsc cu trenul electric pînă la cariera de piatră a lui Nero, în orășelul cu barăci de lîngă studiourile „Cinecittà". Pentru o mie de lire, jucam la ultimul dintre „Teatrele în furgonetă" — trupa fraților Suffer. Jucam pe ascuns, pentru că la academie era interzis acest lucru.

Înnoptam în Piața Spaniei: vara pe treptele celebrei scări, iarna în autobuzele de la capul liniilor. Dar în această piață mă simțeam în centrul discuțiilor despre destinele culturii, mă aflam în inima torentului omenesc care uneori mi-a dăruit prieteni...

— Între timp, ați trecut de la teatru la film și ați obținut mari succese cucerind o mare popularitate. A început colaborarea dv. cu regizori de stînga ca frații Taviani, Elio Petri, Francesco Rosi, Marco Bellocchio, Franco Solinas. După rolul principal în filmul **Anchetă asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială,** ați devenit cel mai autorizat interpret al rolurilor din filme abordînd probleme social-politice acute. Care este legătura dintre concepțiile dv. politice și ceea ce faceți în artă?

— Cea mai strînsă. Ați amintit de film, dar în aceeași perioadă am început din nou să joc pe scenă. Împreună cu Giancarlo Nanni și Lorenzo Magnoli am reînviat, primii în Europa, teatrul stradal. Oricît de execrabilă a fost estetica „teatrului în furgonetă", ea mi-a înlesnit o descoperire importantă: avantajul legăturii directe, nemijlocite cu publicul. Și iată că, în 1968, am început să luăm ca bază nu un text scris, ci evenimente reale, petrecute în oraș, într-o uzină ocupată de muncitori greviști, înfățișînd toate acestea pe scenă. Reprezentațiile se desfășurau pe străzi și în piețe, adesea cîteva ore în șir, pînă venea poliția. În acea perioadă, totul se desfășura sub semnul marii speranțe, al marii năzuințe spre eliberare... N-am pierdut nici azi această speranță, deși mulți se miră că nu mă supun destinului, ci mă străduiesc să-l determin.

(Din revista „L'Europeo", 1983)

Prezentare și traducere de COLETTE CORBU

ANDRZEJ WAJDA

„REALITATEA PE ECRAN ESTE O VIZIUNE SUBIECTIVĂ A REGIZORULUI"



– Pînă la ce punct, amintirile din copilărie au influențat opera? Ce însemnătate are copilăria și tinerețea?

Wajda: M-am născut la Suwalki, un orășel de provincie care spre sfîrșitul anilor 20 și începutul anilor '30 era un oraș de frontieră. Aici era cantonată o armată destul de importantă, dînd un caracter special orășelului. Locuiam în cazarme. Observarea soldaților mi-a marcat copilăria. Vedeam parăzi, exerciții, manevre, înmormîntări; tot acest ritual, altădată foarte spectaculos, nu mai există în zilele noastre; vedeam exerciții de sabie și spadă, de cavalerie, ca pe timpul lui Napoleon. Mă mir că n-am avut ocazia să arăt așa ceva pe ecran, în afară poate de **Lotna,** unde se simte puțin din magia acestei atmosfere. Tatăl meu era ofițer, întîi comandantul regimentului de infanterie 42, cantonat la Suwalki, apoi al regimentului de infanterie 72 la Radom. Toate joacă un rol important în amintirile mele care se reflectă în filme. Nu era o armată de paradă, asemenea corpului de gardă de onoare al palatului reginei de la Londra, ci o armată adevărată. În 1939 armata asta a ieșit direct din cazarmă ca să înfrunte tancurile dușmanului. Nu era un ritual, era o luptă pe viață și pe moarte.

– Generația ta a fost profund marcată de război. Se vede în operele tale cît te-au influențat acei ani.

Wajda: În 1939 aveam treisprezece ani. În 1940 m-am alăturat Armiei Krajowa, la Radom, dar nu s-a petrecut nimic special sau aproape nimic față de ce intreprindeau alții, eroii. În 1943 au început arestări masive și a trebuit să fug. Cînd m-am întors, majoritatea tovarășilor mei dispăruseră. Curînd Armata Sovietică i-a gonit pe germani și viața de după război a început. Cine știe? Poate **Canalul** și alte filme despre aceste evenimente tragice la care n-am participat au devenit un soi de compensație: o biografie filmată care completează viața mea reală.

– Cum te-ai îndreptat spre cinema? Cred că în epoca aceea nu era o meserie prea normală pentru tineri...

Wajda: Sub ocupație, am început să

pictez. Credeam că este ceea ce voiam să fac. Mai tîrziu, m-am înscris la Academia de Arte Frumoase din Cracovia. După trei ani de studiu am avut sentimentul straniu că știu mai puțin ca înainte. Am înțeles că dacă trebuie să lucrez conform normelor în vigoare, aș fi putut picta cu greu. În acea vreme vedeam nenumărați pictori de mare talent: compararea cu ei nu-mi dădea nici plăcere, nici certitudine. M-am înscris la Școala cinematografică din Lodz.



Totul de vînzare *(1969) de Andrzej Wajda, o meditație despre lumea cinematografului și în același timp un „in memoriam" actorului Zbigniew Cybulski - simbolic invocat în partitura interpretată de Daniel Olbrychski (în imagine.)*

Eram încîntat de hotărîrea mea. Dar atunci eram departe de a fi atît de pasionat și obsedat ca tinerii de azi care încearcă să intre în această școală fiind convinși că pentru ei nu există nimic altceva decît cinematograful.

– Aveai o idee precisă despre ce înseamnă meseria de cineast?

Wajda: Mărturisesc că nu. Nici chiar școala nu m-a ajutat să-mi concretizez ideile. Dacă n-aș fi avut ocazia să realizez un prim lung metraj, **Generația**, cu un grup de debutanți, cine știe ce s-ar fi întîmplat cu viața mea. Operatorul, asistenții, șeful de producție, actorii — am fost hotărîți să facem un film altfel, care să nu semene cu filmele stereotipe de după război. Eu am făcut acest film, iar filmul a făcut din mine un cineast.

– Poziția pe care o ai față de filme este absolut obiectivă, chiar critică. Majoritatea realizatorilor țin la lucrările lor, le apără și pe cele mai puțin reușite. Tu, dimpotrivă, spui deschis că nu ți-a reușit un film sau altul, chiar dacă oamenii îl apreciază.

Wajda: Fiecare creator își cunoaște bine reușitele și eșecurile; a avea curajul să recunoști public este altceva. Pentru mine, fiecare film prost, fiecare episod sau secvență nereușită, devin obiectul unei reflecții lungi și profunde. Mi se întîmplă să mă gîndesc mulți ani, ca pînă la urmă să găsesc o soluție mai bună. După părerea mea, critica și analiza lucrărilor proprii constituie pentru artist o parte importantă a procesului de creație; iată de ce împărtășesc îndoielile mele unui critic, colegilor, spectatorilor. Țin cont de părerea lor. O satisfacție nu înseamnă că filmul e reușit. Reacția spectatorilor este importantă, dar sălile pline nu înseamnă neapărat că este într-adevăr un succes. În orice caz, automulțumirea n-a fost niciodată un factor de progres.

– Să revenim la **Generația.** *În acea vreme a fost un fel de precursor stilistic și tematic al „școlii poloneze". Se considera o tentativă de bilanț dramatic al istoriei, se recunoștea patosul estetic și simbolismul imaginilor, tot ceea ce a caracterizat mai tîrziu marile filme poloneze. Văzînd astăzi* **Generația,** *ai impresia că o despart cam zece ani de* **Canalul** *– atît este de avansat* **Canalul** *pe planul preciziei, al dramaturgiei și al clarității concepției.*

Wajda: Pe vremea aceea, filmul a fost primit cu entuziasm. Pe scurt, oamenii erau obișnuiți cu stilistica anilor'40 și '50, remarcînd în ce mod se distingea **Generația** de acest stil. Și-au dat seama de noutatea pe care o aducea filmul, că anunța nașterea cinematografului polonez modern. Noi, autorii filmelor, eram toți debutanți, nu voiam să înfățișăm eroi, ci oameni tineri, pe care îi știam personal și pentru care lupta împotriva ocupantului german făcea parte din viața normală a fiecăruia, era singura



Zbigniew Cybulski (1927–1967), actorul preferat și prietenul lui Wajda

cale posibilă. Mi-amintesc că atunci eram toți impresionați de filmele neorealiste italiene. A fost într-adevăr reușită **Generația?** În orice caz, chiar după acest film nu eram convins că vocația mea este cinematograful și mă întrebam dacă n-ar trebui să fac altceva. N-aveam nici o idee precisă despre ce voi lucra mai tîrziu. Abia după **Canalul** și mai ales după **Cenușă și diamant** am văzut mai clar; chiar despre ambițiile și obiectivele mele ca realizator [...]

— **Cenușă și diamant** *este sinteza nu numai a dramei Poloniei în timpul războiului, ci a istoriei sale tragice. Densitatea imaginilor, forța narațiunii au făcut din personajele și din evenimentele frecvente într-un orășel simbolul „primei zile de libertate". Cum explici succesul acestei povești în 1958, treisprezece ani mai tîrziu?*

Wajda: Forța filmului este bazată pe trei factori. Întîi, conflictul descris de Jerzy Andrzejski este specific polonez, fiind, în același timp, universal. De aceea filmul a fost bine primit și în străinătate. Apoi, am găsit un actor care a reușit să încarneze conflictul universal, datorită personalității sale excepționale și prezenței extraordinare pe ecran; datorită bogăției personalității sale, drama universală a devenit o realitate. Al treilea factor a fost concentrarea și orientarea noastră în timpul filmării asupra a două aspecte: să nu pierdem sensul universalității și să dăm personalității actorului posibilitatea de a se afirma. Întreaga echipă a fost concentrată pe expresia filmului. Toate metaforele vizuale trebuiau să aibă o funcție precisă pentru a da imaginilor dimensiunile istoriei. Alcoolul aprins în pahare, capela în ruină, îmbrățișarea dintre Szezuka murind și Maciek, „poloneza" în zori, moartea lui Maciek pe un maidan de gunoi. Zbigniew Cybulski a reușit să încarneze nu numai eroul din 1945, ci și omul din 1958. De aici vine marele succes al filmului la tineretul epocii.

– A urmat o serie de filme „romantice" (ceea ce nu înseamnă că în **Canalul** *și* **Cenușă și diamant** *nu sînt urmărite tradițiile romantice ale culturii poloneze), consacrate șocului între destinul individual și cauza comună:* **Lotna, Samson, Cenușă...**

Wajda: După primele trei filme, am simțit că am atins o oarecare perfecțiune a expresiei. În același timp, subiectul era pe larg epuizat în cele trei filme. M-am aflat într-o situație ciudată. Cum să continui? Să mă culc pe lauri așteptînd succesul următor? Așa am realizat **Lotna,** care reflecta într-o oarecare măsură amintirile din copilărie. Filmul a rămas cam neisprăvit într-un fel, prea personal, fără coerență cu actualitatea, poate prea liric și foarte prost jucat. În plus, criticii l-au demolat. Pentru ei eu realizasem **Cenușă și diamant.** Îmi amintesc bine: dimineața, după premieră, am ieșit, am cumpărat ziarele și m-am așezat pe o bancă în parcul Saski. Am primit o adevărată avalanșă de obiecții negative. Cred că nici un film polonez n-a fost atît de violent criticat. Cred că în **Lotna** s-au putut vedea o seamă din erorile mele tipice: imagini politice peste măsură, recurgerea prea frecventă la simboluri, selecția proastă a actorilor. Perioada a fost grea, dar s-a încheiat cu **Cenușă.** Între timp, a fost gata filmul **Fermecătorii inocenți;** realizarea a fost complicată și n-a avut o soartă ușoară. I s-a reproșat imaginea comică și egoistă a tineretului. De altfel, mai tîrziu, am înțeles greșeala mea fundamentală turnînd **Samson.** Povestea băiatului care a evadat din ghetou putea fi pasionantă. Dacă aș fi pornit de la o asemănare, de la autenticitate... Am ales drumul invers. În loc să fac un document adevărat al ghetoului am inventat o viziune poetică, plină de asociații cu Samsonul biblic. Un caleidoscop de personaje mai mult inventate decît reale, foarte pitoresc, dar nu autentic. Personajul principal era construit nu ca un om adevărat, viu, ci ca un personaj universal. Stilizarea a înecat forța de expresie a filmului.

– Multe din filmele tale au subiecte contemporane. Filmografia dă impresia că ai realizat filmele mai mult sau mai puțin întîmplător, după ce o temă istorică a fost epuizată. Ceea ce spun nu se referă la ultimele trei filme: **Omul de marmoră, Fără anestezie** *și* **Dirijorul.**

Wajda: Caut constant subiecte realiste. Găsesc anumite texte, ca de exemplu **Vînătoarea de muște** de Janusz Glowacki. Glowacki descrie magistral evenimentele și personaje din actualitate. În plus, dialogurile sale sînt pline de umor. În vremea aceea, aveam diferite idei legate de adaptarea subiectului. Aș fi vrut ca eroul să devină nu

traducător, ci sculptor — nu un sculptor adevărat, animat de o vocaţie, ci un pseudo-artist împins de nevasta sa. Ea vrea ca el să realizeze ceva colosal. El măreşte fără oprire statuia, pînă cînd ajung să locuiască în mijlocul ei; gigantică, depăşeşte uşi şi ferestre. Cu toate astea, femeia nu e mulţumită. Povestea ar fi putut fi foarte amuzantă, pasionantă şi semnificativă totodată. Dar n-am îndrăznit. Am încercat să transpun fascinaţia dialogurilor şi situaţiilor lui Glowacki. **Vînătoarea de muşte** este un film amuzant şi atît, este o povestioară.

De asemeni n-am izbutit **Fermecătorii inocenţi**. În loc să urmăresc realitatea şi să prind spiritul vremii, am început să creez o realitate cinematografică. Nu este posibil să dai numai strălucirea realităţii imediate, dar nici nu trebuie să stilizezi prea mult. M-am lăsat dus de farmecul dialogurilor, foarte complicate, dar foarte frumoase. Numai un actor experimentat ca Lomnicki putea să le articuleze. Nu era un rol pentru el; ar fi trebuit un tînăr modern ca Skolimowski, dar el n-ar fi fost la înălţimea dialogurilor. A trebuit să-l iau pe Lomnicki, pe care să nu-l adaptez dialogurilor, ci să adaptez dialogurile la el, care să fi vorbit despre el.

*— **Totul de vînzare** este un film în exclusivitate personal, de o mare sinceritate. În anii '60 mai mulţi realizatori au făcut filme autobiografice (ca **Opt şi jumătate** de Fellini). Sinceritatea şi onestitatea sînt foarte importante în acest gen de filme. Este mult mai grav să minţi cînd vorbeşti despre tine însuţi, decît să narezi într-o manieră inexactă povestea altcuiva. A vorbi despre propriile gînduri, sentimente şi experienţe, asta înseamnă pentru tine apropierea absolută de realitate?*

Wajda: Sînt convins că nu pot face decît filme în care sînt prezent. Iată de ce nu lucrez filme pentru copii sau filme de science-fiction; îmi este greu să-mi exprim punctul de vedere în asemenea filme. Atunci murise Cybulski. Moartea sa m-a cutremurat. Era un prieten, un coleg; contribuise enorm la cariera mea. În plus, cu **Cenuşă şi diamant** epuizasem nu numai un subiect voit, ci şi o anumită stilistică. Voiam să fac ceva complet diferit, foarte departe de marea literatură. Ne-am hotărît să turnăm **Totul de vînzare,** o poveste adevărată.



*Originala lectură a dramei în versuri a clasicului Stanislaw Wyspianski **Nunta,** realizată de Andrzej Wajda în 1973.*

- Interesul tău pentru teatru nu este totuşi pur şi simplu interes, este o pasiune rar întîlnită la marii cineaşti, cu excepţia lui Bergman şi a unor cineaşti italieni pe care-i interesează şi Opera. Ce te fascinează la teatru?

Wajda: Pentru omul modern, pentru civilizaţia contemporană, teatrul, mai ales în marile oraşe, este mai important decît cinematograful.

- Dar în raport cu cinematograful se adresează unui mult mai restrîns public.

Wajda: N-are nici o importanţă. Caracterul unei anumite lucrări hotărăşte dacă va cîştiga gustul publicului mare sau numai al unui grup restrîns. Este ştiut: cu cît arta este mai profundă şi rafinată, cu atît este mai puţin accesibilă. Poezia este citită de puţină lume, dar acea lume constituie un grup important, fiindcă sînt intelectualii care, prin activitatea lor, popularizează şi răspîndesc ideile poetice, chiar dacă uneori sub alte forme. Aşa exercită poezia o influenţă asupra maselor, chiar dacă este indirectă. Emoţia încercată la teatru lasă o impresie de neuitat, în timp ce filmul acţionează poate mai puternic, dar într-un mod mai puţin durabil. Memoria umană este scurtă şi toţi cei care lucrează în artă se străduiesc să lase o impresie care să marcheze profund. Montările teatrale nu pot îmbătrîni, fiindcă nu sînt reproductibile, iar spectatorul îşi aminteşte de o seară unică. Nici o reprezentaţie nu seamănă cu cealaltă: unele sînt de rutină, altele excitante, inspirate. Ai sentimentul unei trăiri speciale, ca întîlnirea în viaţă cu oameni pasionanţi pe care nu-i mai revezi niciodată. Mai lasă şi urme în noi. Ceea ce se încrustează în sufletul omului este durabil[...]

A face teatru este în majoritatea cazurilor mai greu decît a face cinema. La teatru ca și la cinema, țelul este de a arăta spectatorului o lume imaginară care îi dă iluzia lumii reale. Pe ecran reproducem fragmente de realitate, care ne permit să creăm mai ușor iluzia ei. La teatru este mai complicat. Din acest motiv există un număr mai mare de spectacole proaste decît de filme insuportabile. Privită din acest unghi, montarea unui spectacol teatral necesită o concepție mult mai riguroasă și mai omogenă, pricepere în lucrul cu actorii, o bună cunoaștere a construcției și a repartizării accentelor dramatice. Filmul se poate turna într-un loc pitoresc, cu actori amatori interesanți, va fi reușit, în schimb la teatru toate detaliile trebuie elaborate cu atenție.

*

– Filmele tale dau mai ales impresia că toate detaliile de sunet și imagine sînt pregătite și executate cu mare grijă. Nici o improvizație, nici o surpriză spontană.

Wajda: De ce să improvizez? Improvizația nu garantează autenticitatea și asemănarea. Combinarea amănuntelor bine gîndite aduce mai multă autenticitate. Nu este posibil să faci un film de montaj dintr-o serie de pelicule. Înainte de a începe filmările, trebuie să ai în cap filmul în ansamblu.

– Filmele următoare: **Domnișoarele din Wilko** *și* **Dirijorul** *sînt simple în construcție, fără imagini baroce și metafore plastice.*

Wajda: Cred că este rezultatul lucrului cu tinerii regizori în studioul meu de la Grupa X. Tinerii au nevoie de acest stil, simplu, direct, aproape de realitate. Tînăra cineastă Agnieszka Holland a ajutat la realizarea scenariului.

– Un alt tînăr cineast, Zbigniew Kaminski, a scris scenariul de la **Domnișoarele din Wilko.** *De ce te-ai întors la literatură, după filmele de actualitate?*

Wajda: Depinde de ce literatură vorbim. Proza lui Iwaszkiewicz îmi este familiară și mă interesează de multă vreme. Am adaptat **Pădurea de mesteceni.** Cere mult de la realizator: nu există aproape deloc evenimente, totul se petrece în personaje. Cu toate astea, filmul a avut un mare succes. Concluzia este că publicul are nevoie de asemenea filme.

– Filmul are multe portrete excelente de femei, care se completează. Se simte un anumit respect pentru femeie, ceea ce nu se prea întîmplă în filmele tale.

Wajda: Meritul aparține lui Iwaszkiewicz, care a descris portretele, și, în egală măsură, scenaristului Kaminski care, de altfel, a realizat interesante portrete de femeie în filmele sale. Trebuie menționată și Marta, protagonista din **Dirijorul.** Este un personaj amplu și foarte interesant, o tînără fată pe care toată lumea ar dori s-o cunoască. Mi s-a reproșat adesea că am realizat portrete de bărbați puternice și dinamice, care au dat posibilitate lui Cybulski și Olbrychski să se afirme ca actori, devenind simbolul a două generații. Nici un personaj feminin, nici o actriță nu pot suferi vreo comparație.

– Ce este important, după tine, în lucrul cu actorii?

Wajda: Pentru mine, alegerea actorilor este momentul cel mai emoționant în realizarea unui film. Trebuie găsit un interpret care convine rolului. A găsi un actor bun e ușor fiindcă oricine știe cine este bun și cine nu. Un actor poate juca prost într-un film și foarte bine în altul, a putut fi prost ieri și bun azi. Dacă mi se întîmplă să am intuiție, dacă știu că un actor sau altul va interpreta un anumit rol, atunci lucrul va fi o adevărată plăcere: să scot maximum din calitățile sale de actor. Dacă nu se întîmplă așa și trebuie să intervin mereu, știu că filmul nu va ieși. Îi plîng pe realizatorii care își conduc actorii cu sudoarea frunții. Eu vreau să cizelez un actor în rol, am o lungă experiență nu numai de cinema, ci și de teatru. Altfel, dacă reușesc să obțin cu forța ceea ce doresc, rezultatul nu va fi niciodată foarte bun. Zbigniew Cybulski în **Cenușă și diamant** era inspirat. N-am vorbit niciodată de interpretare, numai de detaliile turnării. Odată l-am întrebat dacă a văzut filme cu James Dean. Mi-a răspuns că da. Admirația pentru James Dean ne-a apropiat. Bineînțeles că nu era vorba de a-l imita pe James Dean, ci de a exprima pe ecran sentimente cu aceeași libertate și lipsă de crispare.

Daniel Olbrychski este o altă poveste. Știe să joace, știe să aducă în prezent personaje istorice. A reușit să dea eroilor din trecut înfățișarea unor oameni moderni, păstrînd asemănarea istorică a personajelor.

– Cum ți-a venit ideea de a-l angaja pe John Gielgud pentru rolul bătrînului dirijor?

Wajda: Rolul nu putea fi jucat de un actor necunoscut, fiindcă spectatorii trebuiau convinși că acest dirijor era un mare artist, în genul lui Leopold Stockowski sau Arthur Rubinstein. Un actor necunoscut n-ar fi putut fi confundat, de spectatori, cu un mare dirijor. Eroul, polonez de origină, și-a căpătat notorietatea în țările anglo-saxone. Sir John Gielgud este un mare actor englez ai cărui strămoși au fost polonezi. Era perfect. Gielgud a acceptat cu plăcere rolul.

– Care este, după tine, rolul artei în societate?

Wajda: Arta poate destinde atmosfera. Arta funcționează într-un fel ca psihanaliza. Lucrurile despre care se spune adevărul încetează să acționeze într-un mod magic, să provoace frica. Asta înlocuiește într-o măsură realitatea, spectatorul putînd să vadă pe ecran ceva care există, dar care nu este definit. Dacă creatorii ar putea să recreeze în operele lor mișcările politice care la un moment dat agită forțele, arta ar putea juca un rol terapeutic; ar face cunoscute lucrurile ascunse în subconștientul societății. Rolul artei în societate este mult mai mare decît cred unii artiști. Repet, arta destinde atmosfera, fără a crea tensiune.

– În acest context, ai putea să faci filme în străinătate, de exemplu la Hollywood?

Wajda: Am făcut filme în străinătate și fără îndoială că voi mai face. Cu o condiție: să fiu sigur că pot face filmul meu, nu cine știe ce. Asta înseamnă că subiectul trebuie să mă intereseze, să pot lucra cu echipa mea (ne cunoaștem și ne înțelegem bine). Trebuie să fiu sigur că nimeni nu se va amesteca și nu va lua hotărîri fără mine. Bineînțeles, chiar și la noi, există dificultăți cu producătorul. Dar problemele sînt diferite, le cunosc și pot reacționa în funcție de ele. Mai există ceva. Filmele mele sînt strîns legate de o anumită realitate. Comunic prin intermediul ecranului cu oameni care știu această realitate la fel de bine ca mine. Mă consider drept un spectator inteligent: este foarte necesar dacă vrei să dialoghezi. Ce dialog poți avea dacă primul trecător de pe stradă cunoaște mai bine realitatea? Ce-i pot spune spectatorului american despre realitatea sa?



Pădurea de mesteceni, *filmul lui Andrzej Wajda, inspirat din nuvela omonimă a scriitorului contemporan Jaroslaw Iwaszkiewicz, încununat cu Marele premiu la Festivalul de la Moscova, în 1972.*

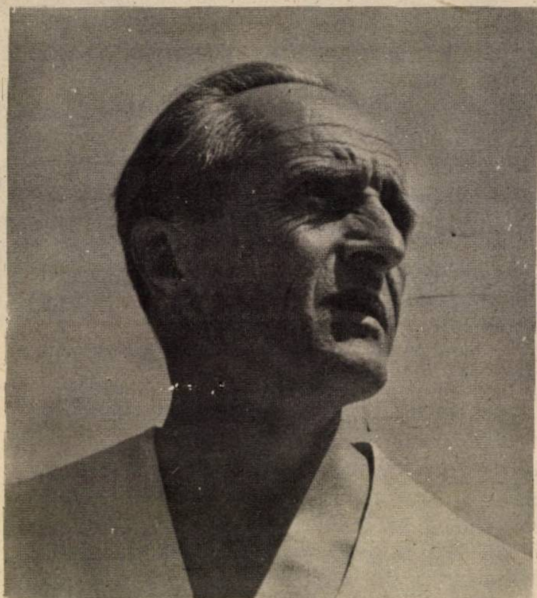
Să nu supraestimăm impactul artei. Realitatea pe ecran este o viziune subiectivă a realizatorului, nu este niciodată identică realității din afara cinematografului. Spectatorul se întoarce acasă, la slujbă, la uzină, la magazin; ceea ce vede și aude îl influențează și îl formează mai mult decît ce a văzut la cinema. Cinematograful este neputincios în fața greșelilor realității, el n-are sarcina de a stabili un diagnostic sau de a propune soluții eficace. Filmul poate să arate diverse aspecte ale realității și nu să le ascundă dacă sînt nefavorabile, tulburătoare. Cinematograful nu este o oglindă a realității, cu atît mai puțin medicul ei.

(Extras din convorbirea cu Maria Ratschewa. Păreri culese din diverse convorbiri cu Andrzej Wajda între anii 1979–1981, completate cu extrase din convorbiri apărute în „Kino" (Wanda Wartenstein, Stanislaw Janicki), „Politika" (Jerzy Urban) și „Positiv" (Boleslaw Michalek). Andrzej Wajda. L 'Atalante Editeur. 1982.

Prezentare și traducere
de ANDRIANA FIANU

GEORGES WAKHEVITCH

1965, RENÉ CLAIR, „SERBĂRILE GALANTE“



René Clair, cineastul ales în 1960 membru al Academiei franceze

BUFTEA, un sat, la vreo douăzeci și cinci de kilometri de București, cu un lac mare, lanuri de grîu și porumb, un foarte important centru cinematografic, (...) perfect utilat: iată unde aveam să locuiesc și să lucrez timp de cîteva luni.

René Clair vede lucrurile în mare. Pentru realizarea „războiului în dantele“ din scenariul împănat cu gaguri fermecătoare trebuiau construite nu numai o fortăreață feudală, dar și tranșeele inamicului care o asedia. În plus, mai trebuia să fabricăm tunuri, puști, arme albe din vremea lui Ludovic XV, uniforme pentru două armate, ghiulele, harnașamente pentru cai și o întreagă coloană de echipaje. Pe scurt, trebuia să recreem atmosfera timpurilor eroice în care panașul nu era o vorbă goală și în care pe deasupra unor cuirase adevărate se purtau dantele adevărate.

Un film de o asemenea amploare nu mai fusese realizat în România. Fiece decor și fiece costum ridica o problemă. La început mi-a venit foarte greu să mă adaptez la economia socialistă atît de diferită față de cea din țările noastre capitaliste, dar în care materii prime se găsesc din belșug și ușor. Cînd a fost însă vorba să se fabrice nasturi pentru vreo opt sute de uniforme, românii au improvizat o adevărată făbricuță care a produs exclusiv pentru **Serbările galante.** Grație amabilității acestor oameni și bunăvoinței lor, am reușit ca împreună să facem o treabă bună, cel puțin tot atît de bună ca oriunde în altă parte.

Terenul studioului nu era destul de mare pentru a cuprinde în același timp fortăreața, clădirile auxiliare necesare filmărilor, precum și fațada cetății. Siliți să împărțim în două construcția cetății, a fost necesar să facem față unor greutăți sporite din cauza nevoii de a racorda aceste lucrări unele cu celelalte. Direcția cinematografiei române a în-

■ *GEORGES WAKHEVITCH (n. 1910) este unul dintre cei mai apreciați scenografi din Europa. A colaborat cu regizori ca Jean Renoir, Peter Brook, Marcel Carné, Christian-Jaque. Yves Allégret, René Clair etc. A realizat ca scenograf* **Don Quijote** *cu F. Șaliapin,* **Omul cu pălăria rotundă** *cu Raimu,* **Madame Bovary, La Marseillaise, Serbările galante** *etc., spectacole dramatice ca* **Hamlet** *(pentru turneul în U.R.S.S. și România). De asemenea a pregătit scenografia spectacolelor* **Euridice** *de Jean Anouilh și* **Mașina infernală** *de Jean Cocteau (ambele la Teatrul Național I.L. Caragiale, în regia lui Mihai Berechet). Totodată a realizat spectacole de operă și balet la Școala din Milano* **(Dialogul Carmelitelor),** *la Opera din Viena* **(Furtuna),** *la Covent Garden din Londra* **(Macbeth),** *la Opera din Geneva* **(Don Giovanni),** *la Opera Comică din Paris* **(Nunta lui Figaro)** *etc.*

chiriat un teren învecinat. În felul acesta am putut dispune de mai multe hectare de cîmp lipite de cele ale studioului şi, după ce am făcut o breşă într-un zid, a fost mult uşurat accesul la şantierele noului decor.

Imaginaţi-vă pe malul unui lac liniştit o imensă fortăreaţă în cel mai pur stil romantic, pierdută în aurul mişcător al lanurilor de grîu, cu turnuri, cu ziduri de neînvins, cu şanţuri pline de apă stătătoare în care şi-au găsit refugiu broaştele, cu tunuri de bronz ale căror guri înspăimîntătoare erau îndreptate înspre cîmpie, şi veţi avea imaginea decorului nostru. Dar nu ar fi oare mai bine să vă duceţi să vedeţi filmul la Cinematecă?



Gérard Philipe şi Michèle Morgan în filmul **Marile manevre** *(1956) de Rene Clair*

Odată cu filmarea scenelor de asalt asupra fortăreţei, artificierii români, înflăcăraţi şi plini de entuziasm, au exagerat un pic doza de praf de puşcă şi un tun a făcut explozie, din fericire fără a răni pe nimeni. Aceste tunuri erau făcute din tuburi de oţel îmbrăcate în lemn şi apoi patinat cu bronz verde. Ele erau inspirate de cele expuse la Paris în faţa Palatului Invalizilor.



In 1965, René Clair turnează în studiourile româneşti ultimul său film: **Serbările galante;** *alături de interpreţii francezi (Jean-Pierre Cassel, Jean Richard, Philippe Avron) în distribuţie apar şi Fory Etterle, Florin Vasiliu, Dem Rădulescu şi Adela Mărculescu – în dreapta fotografiei.*

Un gazetar francez, cam distrat şi probabil curios să arunce o privire în spatele decorului, a venit la Bucureşti să asiste la filmările făcute de René Clair. Apoi, el a scris în nu mai ştiu ce gazetă: „René Clair a avut un nemaipomenit noroc de a găsi în România o cetate medievală atît de frumoasă". Fără să-şi dea seama, acest gazetar mi-a făcut cel mai mare compliment ce se poate aduce unui arhitect de film. Şi într-adevăr, această lucrare arhitecturală nu era nici o palidă copie după un proiect de reconstrucţie în maniera lui Viollet-le-Duc, nici deformarea unei cetăţi existente. Ea era pur şi simplu fructul imaginaţiei mele şi a cunoştinţelor mele în materie de artă romantică.

....

SĂPTĂMÎNI întregi atelierele de mulaj au turnat plăci de piatră, fiecare cu o suprafaţă de mai mulţi metri pătraţi. Aceste plăci au fost mulate pe nişte pietre fasonate şi asamblate şi apoi au devenit zidurile cetăţii noastre. Echipa de tehnicieni francezi, dublată de o echipă de buni arhitecţi şi desenatori români, nici nu se putea gîndi să aplice acolo metodele noastre obişnuite pentru o construcţie de asemenea amploare. Cu falsa ei perspectivă, fortăreaţa avea o lungime de 170 metri şi trei turnuri, fiecare cu un diametru de 18 m şi înalt de 25 m. Cea mai grea sarcină a fost de a face ca echipa de lucrători de mîna întîi să aplice modul nostru de a organiza şi dirija şantierul. În parte am reuşit. La urmă au venit şi militarii români de la cazărmile lor, au

îmbrăcat chiar în camioanele cu care veniseră uniforme de soldaţi din epoca lui Ludovic XV, peruci albe cu codiţe şi tricouri, întruchipînd cele două armate al căror comandant suprem era René Clair.

Această aventură românească, unică în felul ei, a durat mai multe luni şi mi-a lăsat o minunată amintire, cu toate dificultăţile întîmpinate în muncă, precum şi în relaţiile cu oamenii care vorbeau altă limbă. În legătură cu acest film aş vrea să spun că metodele de lucru ale tehnicienilor români se deosebesc de cele ale noastre în mai multe privinţe. O coordonare s-a dovedit indispensabilă de îndată ce a fost vorba de a construi decoruri şi de a stabili primele contacte între cele două echipe. Tehnicienii români au adoptat foarte repede unele metode de-ale noastre, de pildă modul nostru de a desena planurile, de a fabrica pietrele şi plăcile din paiantă, folosind în forme rumeguş sau nisip pentru a obţine un material mai frumos. Le-am arătat cum să monteze pereţii pe rotile pentru a-i face mobili, cum să patineze decorurile, cum să vopsească solul, pe scurt cum să folosească la construcţiile lor ceea ce noi am inventat în studiourile noastre sau ceea ce şi noi la rîndul nostru am învăţat de la americani, deveniţi maeştri în construcţia cinematografică.

Şi aş mai vrea să adaug ceva: în fiecare scenariu de acest fel specialiştii care îl întocmesc introduc şi cîte o scenă complexă ce trebuie filmată cu participarea unor animale. Uneori această scenă e dificilă pentru interpreţi sau pentru cei ce trebuie să o realizeze. Or, în acest ultim film al marelui regizor René Clair, scena cea mai delicată, de „pus în cutie",era următoarea: În curtea fortăreţelor face instrucţie un regiment înfometat şi obosit de un lung război, dar supus unei discipline de fier, în genul celei a lui Frederic al Prusiei; odată, în faţa frontului format de trupa în poziţie de drepţi, apare, nu se ştie de unde, o găină care, calmă, începe să se plimbe prin faţa soldaţilor încremeniţi. Ca un singur om, aceştia încep să urmărească pasărea. Ei pornesc mai întîi în pas de defilare, apoi iuţesc pasul, pentru ca la urmă să alerge cu disperare după găină, încercînd să o prindă.

Gînditori gravi, ingineri specialişti în efecte cu toţii şi-au bătut capul cu această problemă. Cum să faci? Găina nu e un mecanism! Cum să determini această fiinţă sperioasă să păşească în faţa unei mulţimi de oameni? Să fie legată de un picior cu o sfoară? Sau mai curînd să fie prinsă de un inel care să lunece pe o sfoară? De acord, dar se va vedea sfoara! O sfoară de nailon? Nu! Să se construiască un robot îmbrăcat în pene! Bine! Dar cheltuiala? Şi apoi, aşa ceva nu e chiar atît de simplu de făcut!

Iată ce şi-au spus săptămîni în şir toţi aceşti savanţi ai peliculei, fără însă a rezolva absolut nimic. Chiar şi eu, care răspundeam de decorarea generală a filmului, căzusem — o recunosc — într-o profundă perplexitate. Filmările se desfăşurau rapid, potrivit planului, şi la un moment dat, a apărut pe avizier pentru a doua zi şi scena cu găina. Dintr-un sat vecin a fost adus un coş plin cu găini şi pui. Socoteam că o sfoară legată de un picior al păsării va fi pînă la urmă eficace. Dimineaţa, înainte de filmare, o repetiţie nu a fost deloc concludentă, şi cu toţii îi blestemam pe scenariştii care scriu asemenea scene imposibile.

Toată lumea e pe locuri: şi soldaţii, şi găina terorizată, legată de un cui înfipt în pămînt. La ordinul lui René Clair: „Tăcere, se filmează!", biata pasăre înnebunită, şi-a luat zborul, ieşind din cîmpul de filmare. După mai multe încercări, foarte savante, dar fructuoase, un simplu recuziter a avut o idee genială: a închis puii într-o cuşcă în faţa găinii care era şi cloşcă, aproape de aparatul de filmat. În felul acesta, el a reuşit perfect să o facă pe găină să păşească asemeni unui grav căpitan, urmată de trupa de tineri soldaţi români, îmbrăcaţi în uniforme stil sec. XVIII.

Există întotdeauna un zeu al cineaştilor, chiar dacă el apare în persoana unui recuziter inteligent şi plin de bun simţ ţărănesc.

(Din volumul **L'Envers des décors**
Editura Robert Laffont, 1978)

Prezentare şi traducere de
I. PASCAL

ORSON WELLES

EU, FILMELE MELE ŞI... RESTUL LUMII



ÎN cartea în care a adunat cele mai relevante interviuri date de mari regizori de film,[1] criticul și teoreticianul cinematografic newyorkez Andrew Sarris scria în introducerea sa la convorbirea cu Orson Welles,[2] una dintre cele mai puternice personalități din istoria artei spectacolului: „Că Welles, acest bătrîn copil teribil al filmului american, rămîne, fără îndoială, cel mai tînăr dintre marii regizori, — iată ceva care este implicit un simptom al decăderii industriei cinematografice în ansamblul ei. Unii ar putea replica, eventual, că filmele lui Welles sînt mai puțin americane și mai mult europene ca înfățișare exterioară și că nu peste mult timp nu va mai exista o cinematografie americană de mare însemnătate. Chiar și acum, cele mai bune filme americane reprezintă trăsăturile creatoare ale ultimei suflări, în loc de cele ale primei respirații. Așa-i viața. Cu **Procesul**, realizat pe baza cărții lui Kafka, în 1965 cariera lui Orson Welles a luat o întorsătură ciudată. Acestui marțian care a proiectat atîtea tulburătoare emisiuni de radio,[3] care a făcut **Cetățeanul Kane**, i s-a acrit de dictatura producătorilor hollywoodieni și, la fel ca în tinerețe, a încercat altceva. S-ar putea să nu fie întîmplător faptul că Welles s-a îndepărtat puțin cîte puțin de la densitatea psihologică a biografiei **(Cetățeanul Kane)** și de la romanul filmat **(Strălucirea Ambersonilor)**, lăsîndu-se atras de abstracția fanteziei **(Doamna din Shanghai)**, de alegorie **(Amprenta răului)**, de fabulă **(Mr. Arkadin)** și de halucinație **(Procesul)**. Diagnosticul american convențional al carierei sale este «declin» pur și simplu, dar declinul nu este niciodată pur și simplu. Welles și-a început cariera pe un pisc atît de înalt încît nici cel mai spectaculos declin nu i-ar putea afecta locul în Panteonul marilor personalități ale artei. **Cetățeanul Kane** rămîne și azi opera care a influențat cinematografia mai profund decît orice alt film de la **Nașterea unei națiuni**[4] încoace. Dacă anii '30 au aparținut grației subtile și montajului neobtruziv ale lui Lubisch, anii '40 au fost cei ai renașterii wellesiene și ai imaginilor create de camera lui Murnau. Deceniul conflictelor a făcut loc deceniului temelor, iar filmul american și-a pierdut pentru totdeauna inocența și farmecul naiv. De la început, Welles a impus temperamentul european în filmul american. Și astăzi încă, un important regizor cum este Arthur Penn recunoaște influența lui Welles. Ceea ce e sigur este că filmul n-a sărăcit deloc prin infuzia de inteligență a lui Welles. Dimpotrivă".

Și acum, iată interviul astfel prefațat:

---

1. *Andrew Sarris,* **Interviews With Film Directors,** *Bobbs Merrill, 1967.*
2. *Născut în 1915, la Kenosha, Wisconsin, S.U.A.*
3. *Cea mai tulburătoare dintre toate a fost, desigur, „punerea în undă" a cărții lui H.G. Wells,* **Războiul lumilor,** *cu o ambiguitate atît de savant întreținută, încît a semănat confuzie și panică în rîndurile ascultătorilor care, luînd ficțiunea drept realitate, au crezut că pe Pămînt au debarcat marțienii. (N. trad.)*
4. *Film realizat în 1915 de D.W. Griffith (1875-1948), cu actrița Lillian Gish în fruntea distribuției. O vastă frescă ilustrînd mai multe episoade din războiul de Secesiune. (N. trad.)*



Cetăţeanul Kane *(1941), filmul de debut al lui Orson Welles*



Cadru din filmul **Naşterea unei naţiuni** *realizat în 1915 de D.W. Griffith*

Da, mă repet. Asta facem tot timpul

— Una dintre constantele operei dv. este lupta pentru libertate şi pentru apărarea oamenilor.

— O luptă pentru demnitate. Sînt în total dezacord cu acele opere de artă, cu acele romane, filme, care în zilele noastre vorbesc de disperare. Nu cred că un artist trebuie să facă din disperarea totală un subiect: sîntem prea aproape de ea în viaţa de toate zilele. Acest fel de subiect poate fi utilizat doar atunci cînd viaţa este mai puţin primejduită şi mai clar afirmativă.

— Transpunînd **Procesul,** aţi făcut o schimbare fundamentală: la Kafka, personajul K este mai pasiv decît în filmul dv.

— L-am făcut mai activ, e adevărat. Nu cred că personajele pasive sînt potrivite pentru genul dramatic sau filmic. N-am nimic împotriva lui Antonioni, de pildă, dar, pentru ca să mă intereseze, un personaj trebuie să facă ceva, din punct de vedere dramatic, mă înţelegeţi, nu?

— Ce filme doriţi cu adevărat să faceţi?

— Ale mele. Am sertare pline cu subiecte scrise de mine.

— Un critic care vă admiră foarte mult opera a spus că în **Procesul** vă repetaţi.

— Exact, mă repet. Cred că facem asta tot timpul. Vocea unui actor are întotdeauna acelaşi timbru şi, în consecinţă, el se repetă. La fel se întîmplă cu un cîntăreţ, un pictor... Există întotdeauna anumite lucruri care revin, pentru că ele fac parte din personalitatea cuiva, din stilul cuiva. Dacă asemenea elemente n-ar intra în joc, o personalitate ar fi atît de complexă încît ar fi imposibil să fie identificată.

Nu stă în intenţia mea să mă repet, dar în opera mea sînt, fără îndoială, referinţe la ceea ce am făcut înainte. Spuneţi ce vreţi, dar **Procesul** este cel mai bun film pe care l-am făcut vreodată. Cineva se repetă numai cînd este obosit. Ei bine, eu nu eram obosit cînd am făcut filmul. N-am fost niciodată atît de fericit ca atunci cînd am făcut acest film.

— În filmele dv., mişcarea actorilor şi a camerei de luat vederi sînt deosebit de frumoase în relaţia lor reciprocă.

— Am o obsesie vizuală. Dacă mă gîndesc la filmele mele, cred că ele sînt bazate nu atît pe o preocupare, cît pe o căutare. Atunci cînd căutăm ceva, labirintul este cel mai favorabil loc. Nu ştiu de ce, dar filmele mele sînt toate, în cea mai mare parte a lor, o căutare propriu-zisă, fizică.

Ce ar trebui să fie filmul

— Reflectaţi foarte mult la opera dv...

— Niciodată **a posteriori.** Reflectez la fiecare din filmele mele atunci cînd le pregătesc. Fac enorm de multe pregătiri pentru fiecare film; schiţa lui îmi

este absolut limpede atunci cînd încep filmările. Ceea ce este minunat la film, ceea ce îl face superior teatrului, este că are multe elemente care trebuie să ne cucerească, dar care în acelaşi timp trebuie să ne îmbogăţească, să ne ofere o trăire altfel imposibilă. Filmul ar trebui să fie întotdeauna o descoperire. Cred că filmul ar trebui să fie esenţialmente poetic; de aceea încerc, în timpul filmării, iar nu în acela al pregătirii, să mă lansez într-o desfăşurare poetică, diferită de desfăşurarea narativă, ca şi de cea dramatică. Dar, în realitate, sînt un om de idei, mai mult chiar decît un moralist, cel puţin aşa cred.

— Consideraţi că este posibilă o tragedie fără melodramă?

— Da, dar e foarte greu. Pentru orice autor născut din tradiţia anglo-saxonă e foarte greu. Shakespeare n-a ajuns niciodată la aşa ceva. E posibilă, dar pînă în prezent nimeni n-a reuşit. Purcedem întotdeauna de la elemente tragice şi poate chiar de la grandoarea tragediei, dar melodrama este permanent inerentă universului cultural anglo-saxon. Nu încape nici o îndoială în această privinţă.

— E adevărat că filmele dv. nu corespund niciodată cu ceea ce v-aţi gîndit să faceţi înainte de a le începe? Din cauza producătorilor etc.?

— Nu, în realitate, în ceea ce mă priveşte pe mine, în ceea ce priveşte creaţia mea, trebuie să spun că mă tot răzgîndesc. La început, am o noţiune de bază a filmului aşa cum, mai mult sau mai puţin, va să fie. Dar în fiecare zi, în fiecare moment ceva deviază sau se modifică, din cauza expresiei din ochii actriţei ori din cauza poziţiei soarelui. Nu obişnuiesc să pregătesc un film şi apoi să mă „trimit" să-l fac. Pregătesc un film, dar n-am intenţia să fac **acest** film. Pregătirea mă ajută să mă eliberez, în aşa fel încît să pot lucra în felul meu; să mă gîndesc la porţiuni de film şi la efectul pe care-l vor da; şi sînt părţi care mă dezamăgesc pentru că nu le-am conceput într-un mod destul de complet. Nu ştiu ce cuvînt să folosesc, pentru că mi-e teamă de cuvinte pompoase cînd vorbesc despre facerea unui film. Gradul de concentrare pe care mi-l cere lumea pe care o creez, fie ea de treizeci de secunde, fie de două ore,


Macbeth *(1948) în lectura lui Orson Welles*


Marele premiu, la Cannes 1952, pentru **Othello**, *ecranizarea realizată şi interpretată de Orson Welles (în imagine, alături de Suzanne Cloutier)*

este foarte mare. Cînd filmez, am de foarte multe ori un somn tulburat. Şi nu din cauză că sînt preocupat, ci fiindcă, pentru mine, această lume are atîta realitate în ea, încît nu e destul să închid ochii ca ea să dispară. Este o senzaţie de o intensitate extraordinară. Cînd filmez într-un vechi palat de regi, simt şi văd locul în mod atît de violent, încît, dacă se întîmplă să-l revăd peste un timp, îmi apare ca un mormînt, absolut

lipsit de viață. Sînt priveliști în lume care în ochii mei apar ca niște cadavre; și asta deoarece am filmat în cadrul lor — pentru mine ele sînt complet terminate. Jean Renoir a spus ceva care pare să aibă legătură cu aceasta. „Ar trebui să le amintim oamenilor că un lan de grîu pictat de Van Gogh poate provoca o emoție mai puternică decît un lan de grîu în natură". E important să amintim că arta depășește realitatea. Filmul devine o altă realitate. **A propos,** admir opera lui Renoir foarte mult, chiar dacă a mea nu-i place lui de fel. Sîntem buni prieteni și, pe cinstea mea, unul din lucrurile pe care le regret este că filmele sale nu-i plac pentru același motiv pentru care îmi plac mie. Filmele lui mi se par minunate pentru că ceea ce admir cel mai mult la un autor este sensibilitatea autentică. Pentru mine nu are importanță dacă filmul este sau nu un succes tehnic. Mai mult, filmele lipsite de acest gen de sensibilitate n-ar trebui să fie judecate la același nivel cu priceperea tehnică sau estetică. Dar filmul, filmul adevărat este o expresie poetică și Renoir este unul dintre puținii poeți. Ca și Ford, el își are stilul său. Ford este și el un poet.

Corespondența cu Eisenstein

— În afară de Ford și Renoir, care sînt cineaștii pe care-i admirați?

— Mereu aceiași; cred că în această privință nu sînt foarte original. Unul dintre cei care-mi plac cel mai mult este Griffith. Cred că este cel mai bun regizor din întreaga istorie a filmului. Cel mai bun, mult mai bun decît Eisenstein. Și, cu toate acestea, îl admir foarte mult pe Eisenstein.

— Ce-a fost cu scrisoarea pe care v-a trimis-o Eisenstein cînd încă nu începuseți să faceți filme?

— Era vorba de **Ivan cel Groaznic.**

— Se pare că ați spus că filmul lui era ceva ca de Michael Curtiz...

— Nu. Ceea ce s-a întîmplat este că am scris o cronică despre **Ivan cel Groaznic** pentru un ziar și, într-o bună zi, am primit o scrisoare care venea din Rusia și se întindea pe patruzeci de pagini. Apoi i-am răspuns și în acest fel a început între noi un schimb de scrisori care ne-a făcut prieteni prin corespondență. Dar n-am spus nimic care ar putea fi privit ca o paralelă făcută între el și Curtiz. **Ivan cel Groaznic** este cel mai rău film al unui foarte mare cineast. Am spus asta judecîndu-l pe Eisenstein de la propria sa înălțime, iar nu într-un mod care ar fi putut fi acela potrivit pentru un cineast minor.

— Filmele dv. dau senzația că spațiul real nu e niciodată respectat: s-ar zice că nu vă interesează.

— Faptul că nu-l folosesc nu înseamnă că nu-mi place. Cu alte cuvinte, sînt mai multe elemente ale limbajului cinematografic pe care nu le folosesc, dar asta nu pentru că aș avea ceva împotriva lor. Mi se pare că acel cîmp de acțiune în care îmi fac experiențele este unul mai puțin cunoscut, și datoria mea este să-l explorez. Dar asta nu înseamnă că el este cel mai bun pentru mine și singurul — sau că deviez de la o concepție normală a spațiului, în relație cu camera de filmat. Cred că artistul trebuie să-și exploreze mijloacele de expresie.

În realitate, filmul, cu excepția cîtorva mici trucuri care nu merg prea departe, nu a progresat timp de treizeci de ani. Schimbări s-au produs doar în materie de subiecte ale filmelor. Văd că sînt regizori, plini de viitor, sensibili, care explorează teme noi, dar nu văd nici unul care să atace forma, felul de a spune lucrurile. Asta pare să nu intereseze pe nimeni. Ca stil, toți se aseamănă unul cu altul.

Procesul creației

— Lucrați probabil foarte repede. În douăzeci și cinci de ani de cinematografie, ați făcut zece filme, ați jucat în treizeci, ați făcut o serie de foarte lungi programe de televiziune, ați jucat și regizat în teatru, ați scris subiecte pentru alte filme și, în plus, ați scris treizeci de scenarii. Fiecare din acestea trebuie să vă fi luat mai mult de șase luni.

— Unele din ele chiar mai mult. Sînt unele care mi-au luat doi ani, dar asta pentru că le-am pus de o parte, din cînd în cînd, ca să fac altceva, și le-am reluat mai tîrziu. Dar e adevărat că scriu foarte repede.

— Scrieți complet, cu dialoguri cu tot?

— Încep întotdeauna cu dialogul. Și



Se turnează **Stigmatul răului** *(1958); Orson Welles împreună cu Marlene Dietrich într-o pauză de filmare, supraveghind turnarea*

nu înţeleg cum poate cineva să scrie acţiunea înaintea dialogurilor. E o concepţie foarte ciudată. Ştiu că, în teorie, cuvîntul este secundar în film, dar secretul operei mele este că fiecare lucru este bazat pe cuvînt. Eu nu fac filme mute. Trebuie să încep cu ceea ce spun personajele. Trebuie să ştiu ce spun ele, înainte de a vedea ce fac ele.

— Cu toate acestea, în filmele dv. partea vizuală este esenţială.

— Da, dar n-aş putea ajunge la asta fără soliditatea cuvîntului luată ca bază pentru construirea imaginilor. Ceea ce se întîmplă este că odată filmate componentele vizuale, cuvintele intră în umbră. Cel mai clasic este **Doamna din Shanghai.** Scena din acvarium era atît de puternică vizual, încît nimeni nu auzea ce se spunea în ea. Şi ceea ce se spunea era, cu toate acestea, chintesenţa filmului. Subiectul era atît de greoi încît mi-am spus: „E nevoie de ceva frumos de privit". Scena era, sînt sigur, foarte frumoasă. Primele zece minute ale filmului nu-mi plăceau de fel. Cînd mă gîndesc la ele, am impresia că nu sînt eu acela care le-a făcut. Semănau cu orice film de la Hollywood.

Îmi închipui că ştiţi cum s-a întîmplat cu **Doamna din Shanghai.** Lucram la o spectaculară idee de teatru, **Înconjurul lumii în 80 de zile,** care, la origine, trebuia să-l aibă ca producător pe Mike Todd. Dar m-am trezit la Boston, în ziua premierei, incapabil să-mi iau costumele de la gară: fuseseră sechestrate pentru o datorie de 50.000 de dolari. Fără aceşti bani, nu puteam lansa spectacolul. La vremea aceea, eram deja despărţit de Rita[5]; nici măcar nu mai vorbeam, eram supăraţi. Nu aveam intenţia să fac un film cu ea. De la Boston, l-am chemat pe Harry Cohn, pe atunci director la „Columbia", care se afla la Hollywood, şi i-am spus: „Am un subiect extraordinar pentru d-ta; dacă-mi trimiţi 50.000 de dolari, telegrafic, într-o oră, ca aconto, semnez imediat contractul prin care mă oblig să fac filmul". Cohn a întrebat. „Ce subiect?" Telefonam de la casa de bilete a teatrului; pe un raft alăturat erau expuse nişte cărţi de buzunar, şi i-am spus titlul uneia din ele: **Lady from Shanghai.** I-am zis: „Cumpără romanul şi eu fac filmul". Peste o oră am primit banii. Mai tîrziu, am citit cartea şi mi s-a părut atît de oribilă încît m-am aşezat cît am pu-

[5] *E vorba de Rita Hayworth, celebra actriţă americană născută în 1918, în a cărei carieră* Doamna din Shanghai *(1947) a fost punctul culminant (N. trad.)*

tut de repede să scriu un scenariu. Am sosit la Hollywood gata să fac filmul cu un buget foarte mic, și în numai șase săptămîni de lucru pe platou. Dar mai voiam bani pentru teatrul meu. Cohn m-a întrebat de ce n-o folosesc pe Rita. Am întrebat-o dacă vrea să joace în filmul meu și mi-a spus că ar fi foarte încîntată. I-am dat de înțeles că personajul ei nu va fi unul dintre cele simpatice, că era vorba de o femeie care a ucis un om, și că aceasta i-ar putea știrbi imaginea ei de „stea" în ochii publicului. Dar Rita ținea mult să facă acest film. În loc să coste 350.000 de dolari, filmul a ajuns la două milioane de dolari. Rita coopera cu multă bunăvoință. Cel care a fost oripilat cînd a văzut filmul a fost Cohn.

— Cum lucrați cu actorii?

— Le dau foarte multă libertate și, în același timp, senzația de precizie. E o combinație ciudată. Cu alte cuvinte, din punct de vedere fizic le cer o precizie ca la balet; dar felul lor de a judeca vine în aceeași măsură din propriile lor idei și din ale mele. Cînd camera de filmat începe să se învîrtă, nu improvizez vizual. În această privință, totul este pregătit. Dar lucrez foarte liber cu actorii. Încerc să le fac viața plăcută.

— Filmele dv. sînt esențialmente dinamice.

— Consider că cinematograful trebuie să fie dinamic, deși presupun că fiecare artist își va apăra propriul său stil. Pentru mine, cinema înseamnă proiecția pe ecran a unei felii de viață în mișcare. Nu cred în film decît dacă este mișcare pe ecran. Acesta-i motivul pentru care nu sînt de acord cu anumiți regizori — deși pe unii îi admir — care se mulțumesc cu un cinema static. Pentru mine așa ceva înseamnă imagini moarte. Aud zgomotul aparatului de proiecție în spatele meu, iar cînd văd aceste lungi, lungi plimbări pe străzi, mă aștept să aud glasul regizorului spunînd: „Stop!"

Singurul regizor care nu-și mișcă mult nici camera de filmat, nici actorii și în care cred este John Ford. El reușește să mă facă să cred în filmele sale, chiar cînd e foarte puțină mișcare în ele. Dar cu ceilalți, am întotdeauna impresia că încearcă în mod disperat să facă artă. Or, ei ar trebui să facă spectacol și spectacolul trebuie să fie plin de viață. Pentru mine filmul este un mijloc de comunicare dramatic, iar nu literar.

— De aceea mizanscena dv. este vie: este întîlnirea a două mișcări, a actorilor și a camerei de filmat. Întîlnire din care țîșnește o frămîntare, un chin ce reflectă foarte bine viața modernă...

— Cred că aceasta corespunde viziunii mele despre lume; reflectă acel fel de amețeală, de incertitudine, lipsă de stabilitate, acel **mélange** de mișcare și tensiune care este universul nostru. Asta ar trebui să exprime filmul. Din moment ce cinematograful are pretenția că este o artă, ar trebui să fie, mai presus de orice, film, iar nu sechela unui alt mijloc de expresie, mai literar.

— Cineva scria că, la filmele lui Orson Welles, spectatorul nu poate sta pe locul său, relaxat, că, dimpotrivă, el trebuie să vină în întîmpinarea filmului cel puțin la jumătatea drumului, astfel încît să descifreze ce se întîmplă, practic, în fiece secundă; dacă nu, totul e pierdut.

— Da, toate filmele mele sînt așa. Sînt anumiți cineaști, unii excelenți, care prezintă totul atît de explicit, atît de clar, încît, din pricina marii forțe vizuale conținute în filmul lor, spectatorul îl urmărește fără efort — mă refer numai la drama narativă. Sînt deplin conștient că filmele mele cer un anumit interes din partea publicului. Fără această atenție, e pierdut.

Cîteva preferințe: Keaton, Vélasquez, Tolstoi

— Vă place comedia?

— Am scris cel puțin cinci scenarii de comedie, iar în teatru am făcut mai multe comedii decît drame. Comedia mă umple de entuziasm, dar n-am izbutit să găsesc un producător care să mă lase să fac o mare comedie cinematografică. Unul din cele mai bune lucruri pe care le-am făcut pentru televiziune a fost un program de genul comediei. De pildă, îmi plac foarte mult comediile lui Hawks[6]. Am și scris douăzeci și cinci

[6] *Howard Hawks, regizor american (1896–1977), autor nu numai de comedii, ci și de mari epopei cinematografice:* Patrulă în zori, Scarface, Numai îngerii au aripi, Rio Bravo. *(N. trad.).*

de minute dintr-una din ele. Se numea **I Was a Male War Bride.** Scenaristul se îmbolnăvise, așa că am scris aproape o treime din film.

— Ați scris scenarii de comedii, cu intenția de a le filma?

— Cred că cea mai bună dintre comediile mele este **Operațiunea Cenușăreasa.** E vorba despre ocuparea unui orășel italienesc (care a mai fost ocupat înainte de sarazini, de mauri, de normanzi și, în ultimul război mondial, de englezi și apoi de americani) de către o societate cinematografică hollywoodiană... iar această nouă ocupație se desfășoară aidoma unei operații militare. Viețile tuturor locuitorilor din oraș se transformă în cursul turnării filmului. E o farsă. aș vrea însă foarte mult să fac o comedie cinematografică de pomină.

Într-un anume sens, **Don Quijote** este o comedie, și pun multă comedie în toate filmele mele, dar e un gen de comedie care — și regret că vă spun asta, pentru că e o slăbiciune — este înțeles doar de americani, excluzîndu-i pe spectatorii din alte țări, indiferent cine și ce sînt aceștia. Există scene care, văzute în alte țări, nu stîrnesc nici cel mai mic zîmbet și care, văzute de americani, apar de îndată a avea un cert filon comic. **Procesul** este plin de umor, dar americanii sînt singurii care-i înțeleg aspectul amuzant. De multe ori m-am certat cu actorii, datorită faptului că aceste scene sînt puse în forme de comedie absolută și că abia în ultimele cinci minute le transform în dramă. Asta-i metoda mea de lucru: să arăt fața amuzantă a lucrurilor și să nu le arăt fața tristă decît în ultima clipă cu putință.

— Ce s-a întîmplat cînd i-ați vîndut lui Chaplin subiectul pentru **Monsieur Verdoux?**[7]

— Nu m-am certat niciodată cu Chaplin pentru **Monsieur Verdoux.** Ceea ce mă supără este că acum el pretinde că nu și-a cumpărat subiectul de la mine.

[7] *Film deosebit de caustic, realizat de Charles Chaplin în 1947. Un fel de „anti-Charlot": Verdoux este un milionar elegant și imoral, înșeală femeile, le subjugă, le asasinează, scapă de poliție și trăiește pe spinarea societății, în timp ce Charlot, cvasiomnipersonajul lui Chaplin, este victima societății, a poliţiştilor, a femeilor. (N. Trad.)*



Orson Welles și Rita Hayworth, parteneri în filmul **Doamna din Shanghai** *(1947), dar și de viață (au divorțat puțin înainte de realizarea filmului)*

Ca actor, Chaplin e foarte bun, senzațional. Dar în filmul comic îl prefer pe Buster Keaton. Acesta este un om de cinema care nu e numai un excelent actor ci și un excelent regizor, ceea ce Chaplin nu e. Și Keaton avea întotdeauna idei fabuloase. În **Luminile rampei** era o scenă cu cei doi care dura zece minute. Chaplin era excelent, iar Keaton senzațional. A fost cel mai minunat lucru pe care l-a făcut în cursul întregii sale cariere. Chaplin a tăiat aproape toată scena, pentru că a înțeles care dintre ei doi o domina.

— Există o înrudire între opera dv. și operele unor anumiți autori ai teatrului modern — cum sînt Beckett, Eugen Ionescu și alții — numit teatrul absurdului?

— Poate, dar l-aș elimina pe Eugen Ionescu, deoarece nu-l admir. Cînd regizam piesa **Rinocerii,** la Londra, cu Laurence Olivier în rolul principal, și făceam repetiții, textul îmi plăcea tot mai puțin, de la o zi la alta. Am ajuns să cred că nu e nimic în el. Absolut nimic. Acest fel de teatru vine din toate tipurile de expresie, din toate tipurile de artă ale unei anumite epoci. Lucrurile din care e alcătuit acest teatru sînt aceleași care alcătuiesc filmele mele, fără ca filmele mele să fie în acest teatru.

Este o trăsătură a vremurilor noastre. Din ea provine coincidenţa.

Există două tipuri de artişti: de pildă, Velázquez şi Goya; primul dispare din pictura sa, al doilea e prezent în fiecare din tablourile sale; pe de altă parte sînt Van Gogh şi Cézanne...

— Înţeleg ce vreţi să spuneţi. E foarte limpede. Cred că sînteţi din categoria Goya.

— Fără doar şi poate. Dar îl prefer cu mult mai mult pe Velázquez. Nu încape comparaţie între unul şi celălalt, atîta vreme cît e vorba de ei ca artişti. La fel cum îl prefer pe Cézanne lui Van Gogh.

— Dar între Tolstoi şi Dostoievski?

— Îl prefer pe Tolstoi.

— Dar, ca artist...

— Da, ca artist. Dar neg aceasta, pentru că nu corespunde gustului meu. Ştiu ce fac şi, cînd îmi recunosc opera în alte opere, interesul meu faţă de acestea scade. Lucrurile care-mi seamănă cel mai puţin mă interesează cel mai mult. Pentru mine, Velázquez este Shakespeare al pictorilor şi de aceea n-are nimic comun cu felul meu de a lucra.

De ce n-am ecranizat „Crimă şi pedeapsă"

— Cum vedeţi dezvoltarea în viitor a cinematografiei?

— N-o văd. Mă duc rareori la film. Există două feluri de scriitori, scriitorii care citesc tot ce se publică şi prezintă interes, poartă corespondenţă cu alţi scriitori, — şi alţii care nu-i citesc deloc pe contemporani. Eu sînt ca aceştia din urmă. Mă duc rareori să văd filme, şi asta nu pentru că nu-mi place să merg la cinema, ci pentru că ştiu că nu-mi va procura nici o bucurie ceea ce voi vedea. Nu cred că sînt un spectator inteligent. Sînt opere despre care ştiu că sînt bune, dar la care n-am răbdare să stau.

— S-a spus că urma să faceţi un film după **Crimă şi pedeapsă;** ce s-a ales din acel proiect?

— Cineva ar fi vrut ca eu să fac un asemenea film, dar cartea îmi place prea mult. În cele din urmă, am stabilit că nu pot să fac din ea un film, şi ideea de a mă mulţumi doar să o ilustrez nu-mi plăcea deloc. Nu vreau să spun prin asta că subiectul ar fi „sub" mine, ceea ce vreau să spun este că n-aş fi putut aduce nimic la un asemenea film. Aş fi putut doar să-i dau actori şi imagini, şi atunci cînd nu pot da decît atît, filmul nu mă interesează. Cred că trebuie să spui ceva nou despre o carte, altfel e mai bine să nu te atingi de ea.

Pe lîngă aceasta, consider că ecranizarea ar fi o treabă foarte grea, deoarece, după părerea mea, cartea nu este complet comprehensibilă în afara propriei ei epoci şi propriei ei ţări. Psihologia acestui om şi a acestui poliţist sînt atît de ruseşti, atît de secolul nouăsprezece-ruseşti, încît n-ar putea fi regăsite altă dată şi în altă parte; şi, oricum, cred că publicul n-ar fi în stare să urmărească o asemenea transpunere pe ecran.

— Există la Dostoievski o analiză a dreptăţii, a justiţiei, a lumii, care este foarte apropiată de ceea ce faceţi dv.

— Poate prea apropiată. Contribuţia mea ar fi fost ca şi îngrădită. Singurul lucru pe care l-aş fi putut face ar fi fost regia. Îmi place să fac filme în care pot să mă exprim ca **autor** mai degrabă decît ca interpret. Nu împărtăşesc punctul de vedere al lui Kafka din **Procesul.** Îl consider ca pe un scriitor bun, dar Kafka nu este un geniu extraordinar, aşa cum îl consideră lumea astăzi. Iată de ce nu am fost preocupat excesiv de fidelitatea faţă de romanul său şi am putut face un film de Welles. Dacă aş fi putut face patru filme pe an, fără îndoială că aş fi făcut şi **Crimă şi pedeapsă.** Dar cum depun mari eforturi ca să-i conving pe producători, încerc să fac opţiuni şi să filmez cu foarte mare grijă.



Al treilea om *(1949, regia: Carrl Reed) cu Joseph Cotten şi Orson Welles*

Prietenii mei
Brecht și Hemingway

— Cu dv. ai impresia că te afli în același timp în prezența tendinței-Brecht și a tendinței-Stanislavski.

— Tot ce pot spune e că mi-am făcut ucenicia în orbita lui Stanislavski; am lucrat cu actori de-ai lui și am constatat că erau foarte ușor de condus. Nu mă refer la actorii de „Metodă"; asta-i altceva. Dar Stanislavski era minunat. Cît despre Brecht, el a fost un mare prieten al meu. Am lucrat împreună la **Galileo Galilei.** De fapt, a scris piesa pentru mine. Nu pentru ca să joc în ea, ci ca s-o pun în scenă.

— Cum era Brecht?

— Nemaipomenit de drăguț ca om. Avea o minte extraordinară.

— Ce relație considerați că există între opera dv., ca regizor de film, și aceea pe care ați creat-o ca regizor de teatru?

— Relațiile mele cu aceste două lumi sînt foarte deosebite. Cred că nu există raporturi strînse între una și cealaltă. Poate că în mine, ca om, această relație există, dar soluțiile tehnice sînt atît de diferite pentru fiecare dintre ele, încît în mintea mea nu stabilesc nici o relație între aceste două mijloace de expresie artistică.

În teatru, nu țin de ceea ce s-a întîmplat să devină ideea brechtiană de teatru; această formă deosebită de distanțare n-a fost niciodată proprie caracterului meu. Dar am făcut întotdeauna un foarte mare efort de a aminti publicului, în fiece clipă, că se află într-un teatru. N-am încercat niciodată să-l aduc în scenă, m-am străduit mai degrabă să aduc scena la el. Și aceasta este opusul cinematografiei.

— Poate că există o relație, în modul cum sînt mînuiți actorii.

— În teatru sînt 1500 de camere care se învîrtesc simultan — în cinema e doar una singură. Asta schimbă întreaga estetică pentru regizor.

— Ați jucat în **Moby Dick** al lui Huston. V-a plăcut s-o faceți?

— Cartea lui Herman Melville îmi place foarte mult, dar nu-mi place atît ca roman, cît ca dramă.

— Pentru scena în care jucați în film, ați dat sugestii cu privire la felul în care



Orson Welles jucîndu-și rolul din **Stigmatul răului**

să fie făcută?

— Tot ceea ce am discutat a fost modul în care să fie filmată. Știți că discursul meu este foarte lung. Nu l-am repetat deloc. Am ajuns pe platou gata machiat și costumat. Am urcat pe platformă și am filmat într-o singură repriză. Am folosit un singur unghi de filmare. Și ăsta e unul din meritele lui Huston, deoarece alt regizor ar fi spus: „Hai să filmăm și din alt unghi, să vedem ce iese". El a zis: „Bine" și rolul meu în film s-a încheiat.

— Care este relația dv. cu Hemingway?

— Relația mea cu Hemingway a fost întotdeauna foarte nostimă, ciudată, comică, bizară. Ne-am întîlnit prima dată cînd am fost chemat să citesc comentariul pentru un film pe care el și Joris Ivens îl făcuseră despre războiul din Spania; se numea **Pămînt spaniol.** Sosind, am dat de Hemingway care stătea cu o sticlă de whisky și bea. Mi s-a dat să citesc un text care era prea lung, stufos, n-avea nimic de a face cu stilul lui, care e întotdeauna atît de concis și de economic. Erau fraze pompoase și complicate, precum asta: „Iată aici fețele acestor oameni care sînt atît de aproape de moarte", care urma să fie citită în momentul cînd pe ecran apăreau fețe de oameni foarte elocvente prin ele însele. I-am spus: „D-le Hemin-



Procesul *lui Kafka, în lectura din 1962 a lui Orson Welles (realizatorul fiind și interpret, alături de Anthony Perkins)*

gway, ar fi mai bine să se vadă numai fețele, fără comentariu".

Nu i-a plăcut deloc, și pentru că o vreme, nu cu mult în urmă, condusesem Teatrul Mercury, care era un fel de teatru de avangardă, el s-a gîndit că sînt vreun sclifosit, și zise: „Voi fătălăi de teatru, ce știți voi despre lupta adevărată?"

Luînd taurul de coarne, am început să fac gesturi de băiat efeminat și i-am spus: „Domnule Hemingway, ce puternic sînteți și ce mare sînteți!". Asta l-a înfuriat, și a pus mîna pe un scaun; am pus și eu mîna pe alt scaun și, chiar așa, în fața imaginilor din războiul civil spaniol care se derulau pe ecran, ne-am încăierat de-a binelea. Era ceva minunat: doi bărbați ca noi în fața acestor imagini înfățișînd oameni care luptau și mureau... Am sfîrșit prin a ne împăca și am golit împreună o sticlă, alta, de whisky. Toată viața am avut lungi perioade de prietenie și altele în care de-abia dacă vorbeam unul cu celălalt. N-am fost niciodată în stare să nu-l iau în serios și, de altfel, nimeni nu l-a putut trata altfel decît cu cel mai mare respect.

Mi s-a-ntîmplat ce i s-a-ntîmplat și lui Cervantes...

— Ce e cu **Don Quijote** al dv.? A fost anunțat de atîta vreme...

— De fapt, e terminat; mai are nevoie de aproximativ trei săptămîni de lucru, pentru filmarea cîtorva amănunte. Ceea ce mă îngrijorează este lansarea lui. Știu că acest film nu va plăcea nimănui. Am nevoie de un succes mare înainte de a-l pune în circulație, ca să-i pot suporta eșecul financiar.

— Cum ați conceput personajul principal?

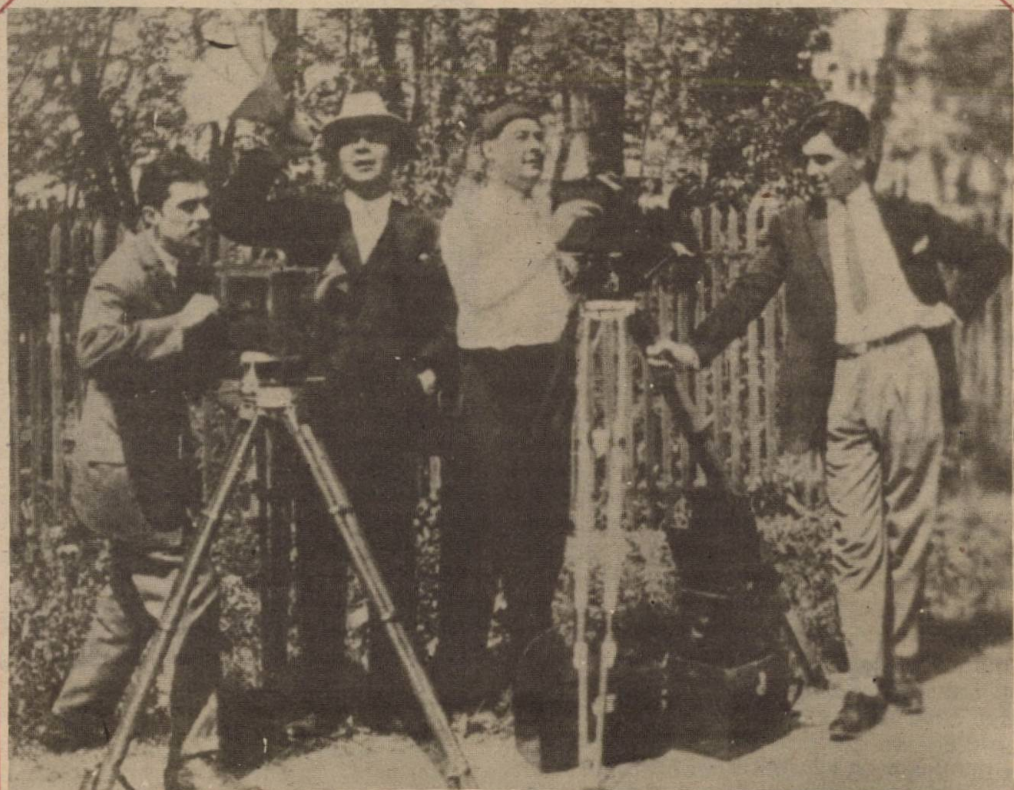
— Exact așa cum l-a conceput și Cervantes, cred. Filmele mele se petrec în timpurile moderne, dar personajele lui Don Quijote și Sancho sînt exact așa cum le-aș fi gîndit și eu. Nu pot spune același lucru în legătură cu Kafka, de pildă. Aceste două personaje le utilizez în mod liber, dar în același spirit ca și Cervantes. Ele nu sînt personajele mele, ci ale marelui scriitor spaniol.

— De ce ați ales **Don Quijote?**

— Am început prin a face o jumătate de oră de televiziune din el. Dar m-am îndrăgostit în asemenea măsură de subiectul meu, încît l-am lungit și am continuat să filmez atît cît am avut bani. Mi s-a întîmplat ce i s-a-ntîmplat și lui Cervantes, care a început să scrie o **novella** și a sfîrșit prin a scrie romanul **Don Quijote.**

E un film cu adevărat dificil. Trebuie să spun că este și prea lung; ceea ce mai am de filmat nu va fi pentru completarea dimensiunilor — aș putea face trei filme din materialul deja existent. Filmul, în prima sa formă, era prea comercial; a fost conceput pentru televiziune și a trebuit să schimb anumite lucruri, pentru a-l face mai substanțial. Cel mai nostim este că a fost filmat cu o echipă de șase oameni. Soția mea era secretară de platou, șoferul muta luminile de colo-colo, eu eram și regizor de lumini, și operator secund, și interpretul personajului Orson Welles (al cărui rol și text este, firesc, imaginat de mine, spre deosebire de Sancho și Don Quijote, care nu spun decît replicile date lor de Cervantes).

Prezentare și note
GABRIELA DC'GU



Pionierii filmului românesc (de la stînga) Aurel Petrescu, N. Barbelian, Eftimie Vasilescu, Ion Cosma și modestele lor aparate de filmat

FASCINAȚIA CINEMATOGRAFULUI DE ALTĂ DATĂ

LIVIU REBREANU

CINEMA

PIANUL automat cîntă o horă zburdalnică. Spectatorii își șterg năduşeala de pe frunte. Un băiat cu tablaua aleargă printre bănci, țipînd ca din gură de şarpe:

— Rahat cu apă rece! Americane prăjite!

Apoi pianul tace. Luminile se sting. Băiatul cu tablaua încremeneşte într-un colț al sălii. Orchestra napolitană atacă o melodie spaniolă, și pe pînză se desfășoară povestea nemaivăzută.

„Contele și contesa stau la masă. În ușă apare un servitor aducînd stăpînului o scrisoare. Contele o ia, o desface, o citește. Cuprinsul scrisorii: «Stimate domnule conte, vă fac cunoscut că ați moștenit două sute mii franci. Mirați-vă și fiți fericit. Banii puteți să-i ridicați personal cînd doriți. Devotat, Cutare, notar.» Contele spune contesei ce noroc neaşteptat a dat peste dînsul. Contesa, care aduce mult cu o chelnăriță, îmbrățişează pe contele, care seamănă cu un birjar. Amîndoi pleacă dansînd și lăsînd, firește, scrisoarea pe masă. Servitorul vine și, cu o mimică diabolică, citește scrisoarea. De-acum știe ce are de făcut, mizerabilul!"

— Rahat cu apă rece! strigă în pauză băiatul cu tablaua.

„Contele și servitorul se îmbarcă într-un vapor. Iată-i într-o cabină amîndoi. Servitorul trage cizmele stăpînului. Contele se culcă. Culcarea aceasta i-e fatală. Căci servitorul, infam, atît a aşteptat. Se repede la stăpîn, îi deschide gura cu forța și-i toarnă un lichid îmbătător. Într-o clipă, mîinile şi picioarele contelui sunt legate cu frînghii groase ca brațul, în cealaltă clipă hoțul îi răpește scrisoarea notarului, iar stăpînul e aruncat într-o ladă și încuiat".

— Americane prăjite! strigă iar băiatul cu tablaua.

„Și iată-l pe servitorul trădător în hainele nefericitului conte, care se căznește neputincios, zăvorît în ladă. Servitorul, îngrozitor în noua lui înfățișare, se prezintă notarului, care este un detectiv amator. Notarului i se pare suspect acest conte oribil la vedere. Cu ajutorul unui cîine polițist, descopere pe adevăratul conte închis în ladă. Începe o goană nebună după servitorul mizerabil, care, în cele din urmă, este prins și aruncat în închisoare. Contele plînge și oferă cincizeci mii franci notarului detectiv care l-a scăpat de moartea sigură. Notarul recunoaşte în conte pe fratele său vitreg. Bucuria lor e de nedescris. Se îmbrățișează și pe urmă contele se întoarce acasă la contesă cu cele două sute mii franci. Fericire. La revedere."

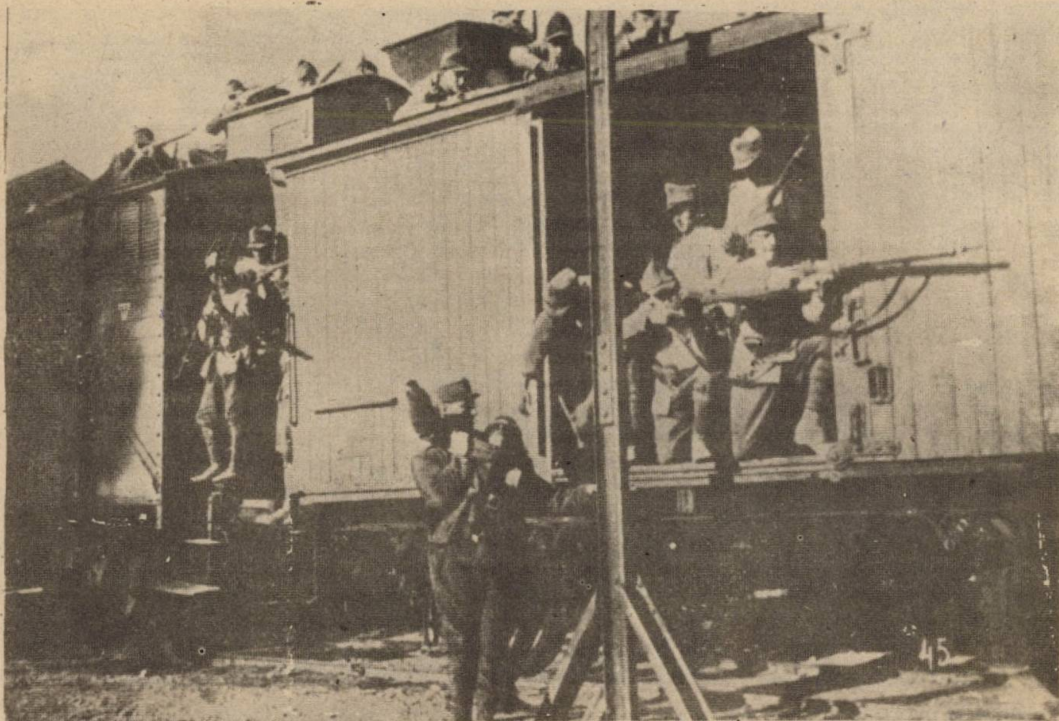


Maiorul Mura, *opereta vieneză inițial localizată de Paul Gusti, este adaptată, în 1927, și pentru ecran de Jean Georgescu (scenarist și protagonist, în imagine, alături de Elvira Godeanu) și de Ion Timuş (regia)*

Luminile se aprind. Orchestra napolitană tace. Spectatorii își șterg năduşeala de pe frunte. Pianul automat intonează o rapsodie ungurească. Băiatul cu tablaua încărcată aleargă printre bănci, țipînd ca din gură de şarpe:

— Rahat cu apă rece! Americane prăjite!...

Din „Ramuri", VII (1912), nr. 14 (15 septembrie), p. 430. Publicată postum în volum, 1959.



Cadru din filmul **Ecaterina Teodoroiu,** *realizat în 1930 de I. Niculescu-Brună.*

GEORGE ENESCU,
NICOLAE IORGA,
ION PILLAT

DESPRE FILM

ÎNTR-O zi — trecuseră cîțiva ani de la sfîrșitul celui de-al doilea război mondial — mă aflam, împreună cu George Enescu, în „Orient Express", în același vagon-lit. Se ducea în România la înmormîntarea tatălui său, eu mergeam să-i revăd pe ai mei. Își petrecea ore întregi în cabină compunînd, căci, spunea el, zgomotul roților de tren îl inspira. Compunea și pentru ca să-și liniștească durerea, căci moartea tatălui lui îl afectase foarte mult. În timpul acestei lungi călătorii de la Paris la București am stat destul de mult de vorbă împreună.

— Credeți, l-am întrebat la un moment dat, că filmului i-ar putea fi folositoare muzica?

— Cu ajutorul filmului ar putea fi făcute cunoscute marile opere muzicale și diferitele lor interpretări, ele ar putea ajunge la mii de spectatori, în toate colțurile lumii; n-ar însemna acest lucru o minunată îmbogățire a culturii oamenilor? mi-a răspuns el. Sînt sigur că va veni o zi în care, în fața unui ecran, ne va fi posibil să vedem și să auzim executată o operă muzicală cu aceeași perfecțiune ca și cum ne-am afla așezați s-o ascultăm într-o sală de concert. Cred că viitorul cinematografului are limite pe care ne este imposibil, astăzi, să le prevedem...

*

CU ocazia unei recepții date în cinstea lui Nicolae Iorga, în trecere prin Paris, la Școala Română de la Fontenay-aux-Roses, marele istoric m-a luat de braț, și în timp ce ne plimbam împreună prin grădina școlii mi-a zis, printre altele: „Prin progresele tehnice și artistice pe care le-a realizat, și care



Năpasta *de I.L. Caragiale este întîia oară ecranizată, în 1927, de Eftimie Vasilescu și Gh. Popescu; interpreți: Ecaterina Nițulescu-Șahighian, Ion Manolescu, Ion Cosma.*

vor deveni, an de an, tot mai importante, cinematograful va ajunge, într-o zi, să reînsuflețească istoria popoarelor, să o facă să retrăiască în cadrul în care s-a realizat. Filmul istoric... ce sprijin minunat ar fi pentru noi, istoricii!... Să faci să retrăiască cuvintele, gesturile, mișcările marilor momente istorice ale țării noastre, de exemplu să ilustrezi, dîndu-le viață, propriile tale cercetări — ce perspectivă măreață! Dar, ca să-ți încredințez toate gîndurile mele cu privire la acest punct, trebuie să-ți mărturisesc că este foarte greu să scrii istoria obiectiv, fără să te lași antrenat de judecăți personale. Ce-ar deveni, în reconstituirea lor cinematografică, anumite evenimente ale istoriei noastre? Aspectele financiare și comerciale, cărora realizarea unui film le este de multe ori prizonieră, n-ar atrage cumva o deformare a faptelor, deci a adevărului istoric care nu admite fantezia? Pentru ca rezultatul să fie cel dorit ar trebui ca istoricul să fie, el însuși, realizatorul filmului, or acest lucru mi se pare imposibil pentru moment. Cel puțin în ceea ce mă privește, nu mă văd deloc în chip de regizor. Dar punctul meu de vedere nu trebuie să descurajeze bunele intenții. Poate că se va ajunge cu timpul la perfecțiune în acest domeniu".

*

FRATELUI meu Ion Pillat îi plăceau filmele bune și mergeam deseori împreună la cinema, fie în Cartierul Latin, fie pe marile bulevarde, pe cînd locuiam în strada Pierre Curie. Îi prevedea celei de-a șaptea arte posibilități de dezvoltare nemărginite. Îmi spunea: „Cinematograful va putea face astfel ca poezia **să fie văzută** de oameni și îmi închipui cu ușurință una dintre poeziile mele reprodusă într-un film documentar. Atunci cînd se va ajunge la filmul color, ceea ce nu va întîrzia să se întîmple, cinematograful va deveni o artă perfectă". Din acest punct de vedere Ion Pillat nu împărtășea părerea lui Paul Valéry care se temea că cinematograful o să acapareze poezia...

NICOLAE PILLAT



Mihai Popescu și Mary Don în filmul **Doamna de la etajul II** *(1937, regia: Dezideriu Major)*

ION IANCOVESCU

DOUĂ STARTURI ALE FILMULUI ROMÂNESC

AM fost părtaş la două „starturi" ale filmului românesc: primul film realizat după războiul „cel mare" (cum i se spunea pe atunci, cînd nu știam că o să vină altul, și mai mare) și primul film vorbit în românește, realizat atunci cînd abia se terminase războiul dintre filmul mut și cel sonor, cînd încă nu se stinseseră ecourile discuțiilor la ordinea zilei: „facem filme mute sau filme sonore?".

De altfel și pe vremea cînd am făcut **Tigăncuşa de la iatac** se discuta despre „artă mută" și „artă vorbită", dar pe atunci **arta mută** era filmul, iar **arta vorbită** era teatrul, și între ele se ducea lupta. Noi ăștia, cei cu arta vorbită, ne făleam și îi înjuram pe ăia cu arta mută, considerîndu-i inferiori. Iar cei care practicau arta mută socoteau că noi, ăștia cu teatrul, făceam doar vorbărie goală și că deci noi le eram inferiori. Ziceau că „arta vorbită" vorbeşte mereu, dar nu face nimic, pe cînd „arta mută" tace, dar face mult. Și cearta asta a durat pînă a venit „sonorul" și ne-am pupat, zicînd că amîndouă sînt mari, fiindcă acum vorbesc amîndouă.

De fapt chiar pe vremea cînd am debutat eu în film nu se poate spune că arta cinematografică era chiar așa de „mută". Cred că uneori era chiar mai elocventă decît teatrul, deși acesta era pe atunci o „artă vorbită". Eu însumi, care eram socotit unul dintre actorii cei mai volubili (bîrfitorii spuneau că isprăvesc spectacolele mele de la Teatrul Mic cu un ceas înaintea celorlalți, fiindcă vorbesc mai repede decît ei), am practicat această elocvență a tăcerii, proprie filmului mut. Cum? Prin eloc-

venţa expresiei, care întovărăşea lipsa de cuvinte. O amintire din timpul turnării filmului **Ţigăncuşa de la iatac** va lămuri ceea ce vreau să spun.

Regizorul filmului era Alfred Halm, de meserie regizor de teatru (pusese în scenă la Teatrul lui Reinhardt şi avea la activul lui un **Heidelberg de altădată**). Eu jucam rolul unui ţăran, îndrăgostit de ţigăncuşa de la iatac, pe care o dorea şi băiatul boierului. Într-o scenă trebuia să-l privesc pe feciorul boierului, rivalul meu, care trecea prin faţa mea. Halm mi-a spus să mă uit la el cu cît mai multă ură şi necaz. Şi atunci, cum aveam în mînă o bîtă lungă, mi-am aşezat amîndouă palmele pe capătul ei, mi-am proptit bărbia pe dosul mîinilor şi, în timp ce-l priveam, i-am zis în gînd o înjurătură românească. Cred că fără să vreau mişcam şi din buze. Dar asta n-ar fi fost necesar ca să se înţeleagă ce gîndesc. Toţi cei de faţă au început să aplaude şi Halm a declarat că n-a mai văzut niciodată atîta elocvenţă în priviri la un actor. Probabil că mi se citea în ochi înjurătura! Am avut şi o fotografie a scenei, dar mi-a luat-o Halm, ca să le dea actorilor lui un exemplu de elocvenţă în teatru...

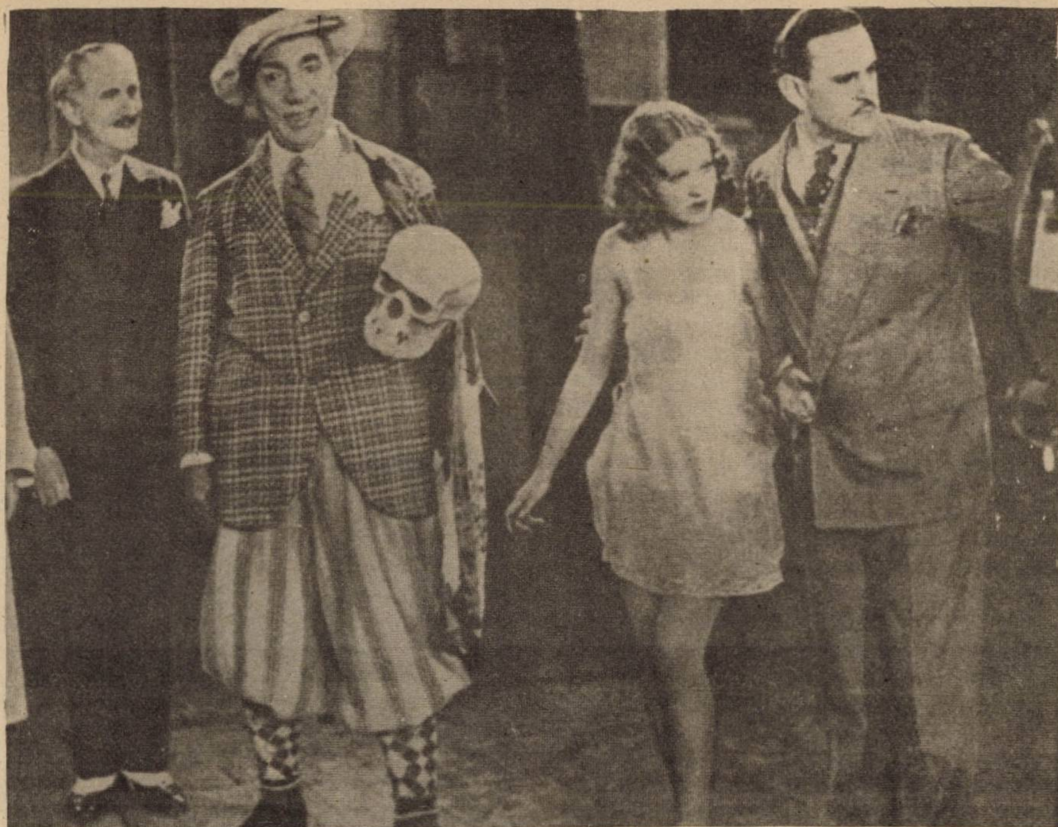
Distribuţia filmului a întrunit mulţi actori cunoscuţi şi iubiţi ai teatrului nostru şi cred că asta a asigurat succesul filmului; fiindcă trebuie subliniat că a avut un mare succes. Mi-aduc aminte că a fost o premieră „de gală" impresionantă, la cinematograful „Clasic" de pe Bulevard (actual „Capitol"), cu flori, lumini, covoare, doamne în rochii de seară, de „a bubuit Bucureştiul". Se poate spune că **Ţigăncuşa**, aşa cum a fost ea, a făcut dîră pentru toate filmele româneşti care i-au urmat. A fost adevăratul stimulent al producţiei româneşti de filme de după primul război mondial şi cred că indiferent de valoarea ei artistică — de care nici eu nu-mi pot da seama azi, numai după o simplă amintire — ea a avut un fel de importanţă istorică.

Rolurile principale, al ţigăncuşei şi al fiului de boier îndrăgostit de ea, erau interpretate de doi actori mai puţin cunoscuţi: Dorina Heller şi Leon Lefter. Tocmai de aceea regizorul întrunise atîtea nume sonore în jurul lor. Nu mai ştia publicul care are rolul principal şi credea probabil că Iancovescu şi Elvira Popescu sînt capetele de afiş, aşa cum erau la Teatrul Mic. (Mici escrocherii de astea sînt lucruri frecvente.) Şi Lefter, şi Dorina Heller făceau parte tot din trupa noastră, de la Mic. Pe Lefter îl luasem cu noi de la compania „Excelsior", după ce arsese Teatrul Modern şi se dizolvase trupa. Regizorul i-a ales pe aceşti doi interpreţi pentru că i s-au părut potriviţi pentru rol. În ceea ce-l priveşte pe Leon Lefter, a avut dreptate. Avea o figură fină şi o ţinută elegantă, îl credeai un tînăr bonjurist. Cît priveşte pe Dorina Heller, ce-i drept, era tînără, frumoasă şi brună, dar n-avea nici o asemănare cu o ţigancă. Cu mine, de altfel, se întîmpla ceva asemănător. Actor reputat pentru felul cum purtam fracul pe scenă, eram distribuit, în film, într-un rol de ţăran, în iţari şi cu picioarele goale. Noroc că ştiam destulă meserie încît să fac faţă acestor fantezii regizorale. Rolul Elvirei — o fată de boier îndrăgostită de Lefter, şi rivală cu „ţigăncuşa" — era destul de mic, şi ar fi putut să-l joace orice actriţă, dar regizorul — aşa cum am spus — avea nevoie de nume de afiş.

Cei mai potriviţi fiziceşte erau Petrache Sturdza şi Ion Morţun. Şi ei aveau roluri destul de mici, episodice, dar care creşteau prin „prezenţa" lor. Petre Sturdza avea un stil extraordinar, iar Ion Morţun avea atîta autenticitate şi atîta omenie în priviri, încît îl credeai.

La sfîrşitul filmului, toţi deveniseră adepţi ai artei mute. Aşa era pe atunci. Toţi care nu jucau în film erau contra lui. Dar după ce „gustau" din el, erau pentru. Şi eu am fost la fel, dar după ce am făcut **Ţigăncuşa de la iatac** am înţeles de ce au ajuns ăia cu arta mută să rîdă de noi, cei care îi bîrfeam. Am înţeles că este o meserie cu legile şi cu specificul ei şi că trebuie s-o înţelegi şi s-o iubeşti, ca s-o faci bine. [...]

...POVESTEA s-a întîmplat în 1930. Era epoca în care filmul sonor schimbase înfăţişarea cinematografului. Vechile vedete ale filmului mut dispăruseră de azi pe mîine, doar cîteva salvîndu-se din acest naufragiu, fiindcă se descoperise că au şi un glas „fonogenic". Trebuiau fabricate urgent alte vedete şi societăţile de filme apelau pe



Visul lui Tănase *(1932, regia: Bernd Aldor), turnat în studiourile de la Berlin, îl are evident ca protagonist pe Constantin Tănase – în fotografie, împreună cu Lydia Alexandra și Ludwig Trautner.*

capete la cîntăreți, dansatori și actori de teatru. Subiectele ridicau și ele nenumărate probleme, fiindcă publicul nu înțelegea ce se vorbește pe ecran, și nu putea urmări intriga. De aceea se făceau filme în mai multe versiuni, cu artiști de diferite naționalități. Am văzut **Opera de trei parale** filmată de Pabst cu un Mackie neamț—Rudolf Foerster — și cu altul francez — Albert Préjean (nici unul însă nu era englez!). Dar formula de mare succes a fost revista filmată. Mi-aduc aminte ce succes a făcut **Rio-Rita** sau **Broadway — Melody.** Muzicile și dansurile, avînd circulație internațională, nu mai puneau probleme de înțelegere a dialogului. Tot ce trebuia era să prezinți „numerele" revistei în limba respectivă. De aceea Casa „Paramount" s-a gîndit să facă un asemenea film în 13 versiuni diferite, fiecare cu un „comper" de altă limbă. Filmul se chema **Parada Paramount** și pentru el am fost angajat, în condiții cu totul neobișnuite.

Jucam pe atunci la teatrul „Fantasio", pe care îl creasem pe strada Sărindar, în fosta sală de șantan „Alhambra", care a devenit mai tîrziu Teatrul „Maria Filotti", și unde este astăzi Teatrul Mic. La sfîrșitul unui spectacol, mi se anunță vizita unui domn Dick Blumenthal. Habar n-aveam cine e. S-a prezentat ca directorul filialei europene a Casei „Paramount", cu sediul la Paris, unde avea studiourile la Joinville. Domnul Blumenthal plecase într-un voiaj fulger prin Europa, ca să angajeze în fiecare țară actorii necesari pentru versiunea respectivă. La București cred că n-a stat nici două zile. A trecut ca un meteor prin sălile noastre de spectacol, ca să vadă „actorii români" și să aleagă dintre ei pe cine îi trebuia. Pînă la urmă a poposit și la mine, și m-a ales! I-a fost suficient un act pentru ca, la sfîrșitul spectacolului, să-mi pună contractul pe masă, fără multă discuție, ca în filmele americane, cînd dă norocul peste unul și face carieră dintr-o dată. Cu mine era ceva mai greu, fiindcă eu aveam carieră și nu țineam deloc să-mi

las teatrul baltă. Dar cum omul avea argumente destule, am cedat! Peste cîteva zile am plecat la Paris, împreună cu Nicu Vlădoianu, angajat pentru a scrie textele.

Filmul **Parada Paramount** constituia un fel de prezentare a tuturor forțelor artistice de care dispunea această firmă, în acel moment crucial în istoria filmului, cînd se vorbea mereu de firme în faliment și de cariere actoricești distruse. Un fel de carte de vizită, în care scene interpretate de cîntăreți ca Maurice Chevalier și Jeanette Mac Donald se învecinau cu scheciuri jucate de vechi artiști de film ca Janet Gaynor, Clara Bow sau Clive Brook, de comici celebri de music-hall din America, ca Roggers, sau cu numere de dansatori cunoscuți. Toate astea aveau o prezentare în românește și o serie de scene de legătură, al căror text l-a scris Nicu Vlădoianu, acolo, pe loc.

În interpretarea lor am avut ca parteneră pe Pola Illéry, o romîncă de-a noastră, pe nume Paula Iliescu, plecată la Paris să ajungă vedetă și care în adevăr reușise să devină celebră cu filmul de mare succes **Sous les toits de Paris.** Mie îmi venea să rîd de cîte ori vorbea, fiindcă se simțea obligată, după cîțiva ani de Paris, să vorbească românește cu accent franțuzesc. Dar încolo era foarte drăguță și succesul ei era meritat, fiindcă avea un farmec aparte, amestec de ingenuitate și picanterie. Și cred că avea și talent, chiar pentru teatru. I-am propus să o iau ca parteneră la București, dar n-a vrut. Ori că o tenta mai mult o carieră la Paris, ori că eu nu prezentam suficiente garanții, n-aș putea spune precis...

Regizorul cu care am lucrat la acest film era un fost actor al filmului mut, bărbat foarte frumos, extrem de elegant și conte pe deasupra. Îl chema Charles de Rochefort și mi se pare că fusese însurat cu celebra actriță Gloria Swanson. N-am văzut în viața mea un actor de o galanterie și de o vioiciune ca acest Rochefort. Dar nici eu nu m-am lăsat mai prejos. Am vrut cu tot dinadinsul să-l dau gata chiar cu armele lui, și am reușit. E adevărat că asta nu e un lucru greu, fiindcă un franțuz nu-și poate închipui că un român poate să fie la fel de elegant ca el, și cînd constată așa ceva e epatat. Pînă la urmă mi-a propus să rămîn la Paris și să jucăm împreună. Dar n-a avut mai mult succes la mine decît am avut eu cu Pola Illéry.

Filmul a avut la București destul succes, dovadă că Paramount a mai făcut încă un film de același gen, tot în 13 versiuni, **Televiziune,** în care jucau Vraca și Storin, tot cu Pola Illéry. Eu însă n-am mai avut prilej să joc în filme românești pînă în anii din urmă.



Regizorul Jean Mihail luînd un interviu (în 1935) banditului Coroiu

Trenul fantomă *(1933) cu Tony Bulandra și G. Storin este versiune românească – regizată de Jean Mihail – a filmului maghiar omonim.*





Asa e viața *(1928), film regizat de Marin Iorda.*

DIN AMINTIRILE UNOR CINEFILI

CONSTANTIN IVANOVICI:

PRIMUL spectacol cinematografic l-am văzut prin anul 1906 la Teatrul Eforie. Citisem în ziarul „Universul" o reclamă care anunța, printre altele, și războiul ruso-japonez, cu luptele de la Vladivostok și Port-Arthur. Îmi amintesc că eram nerăbdător să văd acest spectacol. Intrarea era 1 leu la matineu, la galerie și tocmai în duminica aceea nu aveam un leu întreg; neîndrăznind a cere mamei diferența, m-am hotărît să-mi vînd un album de mărci poștale la un tutungiu din apropiere, și așa mi-am completat suma pentru a putea intra la spectacol.

Ajungînd la sala Eforie, m-am instalat sus la galerie pentru a putea vedea aparatul de proiecție. Am stat acolo lîngă ușă, care era încuiată cu un lacăt mare și, la un moment dat, parcă-l văd și acum, a venit un domn cu melon, cu blană și cu țigară de foi, a descuiat lacătul, a închis ușa și eu nu am putut vedea nimic în camera de proiecție. A început muzica militară, care era la galerie, să cînte un marș, după aceea s-a făcut întuneric și primul film a fost o vedere după natură care se numea **De la Innsbruck la Salzburg,** la care muzica militară cînta un marș, ca acompaniament.

După aceea a apărut un film **Aventurile lui Sherlock Holmes,** care avea marca Warwick-film Londra, a urmat o pauză, s-a aprins lumina, muzica a mai cîntat un vals, apoi a început proiecția filmului războiului ruso-japonez.

Am rămas uimit văzînd luptele navale și bombardamentele artileriei de pe vasele de război.

De la această reprezentație am rămas cu totul entuziasmat de efectul cinematografului și am căutat prin toate mijloacele să pot aprofunda această mese-



Un concurs de fotogenie, organizat în deceniul patru la București, în vederea unei proiectate coproducții româno-franceze; la masa juriului (de la stînga): Maria Filotti, Soare Z. Soare Al. Graur, Albert Préjean, Hakim, H. Blazian și Jean Mihail

rie, atît de minunată, care pe atunci nu se numea încă „a șaptea artă" ci era considerată mai mult o distracție de bîlci, un fel de panoramă. Foarte puțini oameni îi prevedeau un viitor strălucit.

....

În timpul vacanței de vară 1909 m-am gîndit, pentru a adînci mai mult cunoștințele cinematografice, să fac practică sau să fiu ajutor demonstratorului (cum se numea pe vremea aceea operatorul proiecționist). Exista în București pe atunci „Grădina Cinema Rașca", care era pe str. Academiei, în locul clădirii actuale a Institutului de Arhitectură. Pe afișul de reclamă scria „demonstrator Georges Mamo". Într-o seară m-am prezentat la intrarea în grădină înaintea începerii spectacolului și am cerut să vorbesc cu domnul Mamo. L-am găsit derulînd filmele; am încercat să stau de vorbă cu dînsul, spunîndu-i că mă pasionează cinematografia, că am oarecari cunoștințe despre ea, și dacă vrea, în mod gratuit, să mă primească, să pot învăța manipularea aparatului de proiecție.

Pentru o clipă a ezitat să-mi dea un răspuns favorabil, spunîndu-mi să revin, că el se va mai gîndi. După două-trei zile am revenit, și m-a întrebat cum mă cheamă, dacă nu cumva am fugit de acasă, și, după lămuririle pe care i le-am dat, a acceptat să vin, în fiecare seară, mai ales înainte de spectacol, pentru prepararea filmelor și a celor necesare pentru proiecție.

Cînd am intrat pentru prima oară în cabină, am văzut un aparat de proiecție profesional, marca „Gaumont" Paris; proiectorul funcționa cu manivelă. Lanterna de proiecție era dublă, o parte cu un condensator pentru iluminarea filmelor cinematografice — partea dreaptă, iar a doua pentru proiecția de diapozitive. Lampa (arcul voltaic) era montată pe o glisieră care se transporta de la un condensator la altul.

Programul cinematografic era alcătuit din max. 5 bobine a 300 de metri pe care era montat întregul program cinematografic, compus din 10—12 filme.

variind între 100—300 de metri; comedii, vederi după natură și drame.

Jurnal de actualități nu exista pe vremea aceea. Filmele erau de proveniență „Gaumont" Paris și aveau subtitlurile și genericele în franceză. În timpul reprezentației, numai genericul era proiectat și pe un diapozitiv în limba română. Proiecția filmelor era acompaniată de fanfara militară. Cabina de proiecție era dotată cu un singur aparat; după fiecare schimbare de bobină se făcea pauză.

După o vreme m-am înțeles foarte bine cu domnul Mamo, care avea pe atunci vreo 30 de ani, vorbea șapte limbi și spunea că a venit din Egipt în țară de puțin timp. Ziua, dînsul era la sucursala casei Gaumont din București. Mamo avea încredere în mine și mă lăsa din cînd în cînd să lucrez singur la aparatul de proiecție, dînsul plimbîndu-se prin grădină; pînă cînd, într-o duminică, grădina fiind arhiplină, spectacolul urmînd a începe la ora 9[15], Mamo nu venise. Patronii cinematografului, respectiv Argeșiu și maiorul Pastia, proprietarul teatrului din Focșani cu același nume, erau îngrijorați de lipsa lui Mamo.

Văzîndu-i atît de disperați și hotărîți să restituie publicului banii, le-am spus că sînt și eu în stare să dau spectacolul fără domnul Mamo. S-au uitat la mine cam lung și, după o consfătuire în doi, chemînd pompierul de serviciu, care se afla în permanență acolo, și plasîndu-l în cabină (deoarece filmele erau flamabile atunci), mi-au dat voie să încep proiecția. A mers foarte bine, iar pe la 10 a venit Mamo, care ne-a relatat că a fost la o nuntă, spunînd patronilor că era sigur de mine și știa că lipsa lui nu va fi simțită, cît timp mă aflam eu acolo. Drept recompensă, maiorul Pastia mi-a dat o piesă de argint de cinci lei. Aceștia au fost primii mei bani cîștigați în cinematograf.

JOSIF BERTOK

LA ÎNCEPUTUL primăverii anului 1907 și-a făcut apariția la Timișoara cinematograful mobil „Narten", ceea ce a constituit o mare senzație și noutate. Avea un cort cu 400 de locuri și uzină electrică proprie. Lungimea cortului era de 40 de metri, avînd pe toată lungimea lui un coridor liber și decorat. Exteriorul era luminat „atractiv" cu 300 de becuri colorate și 12 lămpi cu arc voltaic. Volantul mașinii de aburi era decorat cu trei becuri colorate care în rotație măreau efectul vizual. Cinematograful mobil dispunea de patru vagoane foarte frumoase, dintre care două erau în folosința patronului, unul era pentru personalul cinematografului și în al patrulea vagon se afla aparatul de proiecție.

Cînd cinematograful a sosit, lumea, curioasă, se înghesuia să-l vadă. Am fost prezent chiar la reprezentația inaugurală și aceasta a avut un efect extraordinar asupra mea. După reprezentație m-am dus la vagonul în care se afla aparatul de proiecție; ușa vagonului era larg deschisă, înăuntru fiind foarte cald. Stăteam în fața vagonului și priveam la marea minune; am așteptat terminarea tuturor reprezentațiilor și am sosit acasă abia după miezul nopții. În seara următoare am fost din nou la vagonul fermecat. Operatorul a observat prezența mea constantă și a intrat în vorbă cu mine. M-a întrebat dacă am văzut reprezentația și dacă mi-a plăcut. Mi-a dat și cîteva bucățele de film. Tot ce văzusem mă copleșise și simțeam că apariția cinematografului va aduce o mare schimbare în viața mea. A treia seară am fost din nou acolo. Proiecționistul m-a chemat să intru în vagon și, în măsura în care munca îi permitea, mi-a arătat ce face, m-a întrebat de ocupație, de părinți, de toate. Mi-a arătat cum trebuie derulate filmele. Era un bărbat de 28—30 de ani, cu suflet bun. La plecare, mi-a dăruit un pumn de bucățele de filme, tăiate din diferite pelicule. Cu greu pot să evoc starea mea sufletească de atunci. Ardeam de dorința de a putea pătrunde în această muncă minunată. A patra zi, patronul meu, în timp ce citea ziarul, veni la mine și-mi arătă un anunț apărut în ziar, spunîndu-mi în glumă: „Așa ceva ar fi potrivit pentru tine". Am citit și eu anunțul: «„Se caută un tînăr necăsătorit, fotograf destoinic, căruia i-ar place să călătorească prin țară. Informații suplimentare la direcțiunea cinematografului „Narten".» Anunțul m-a electrizat. Cu ziarul în mînă, m-am și prezentat la cunoștința mea, proiecționistul. El și-a

arătat acum adevărata bunăvoință față de mine, mi-a dat asigurări că îmi va susține cererea. M-a dus în vagonul patronului care m-a întrebat despre mine și mi-a spus din ce ar consta munca. Cinematograful dispunea de 100 de filme proprii; lungimea unui film nu depășea 150 de metri. Filmele erau franțuzești și aveau subtitluri, care din cauza limbii, nu erau înțelese de spectatori. La început proiectam un diapozitiv colorat cu titlul filmului în limba populației din localitatea în care staționa cinematograful. Narten m-a întrebat dacă aș fi în stare să realizez asemenea diapozitive. I-am răspuns afirmativ, bazîndu-mă pe faptul că mai făcusem diapozitive pe sticlă. L-a chemat pe proiecționist și i-a dat dispoziții să-mi dea modele, material fotografic și tot ceea ce mai trebuia pentru a realiza un diapozitiv colorat. A doua zi era duminică, și dis-de-dimineață m-am prezentat să realizez sarcina. După cîteva ore diapozitivul era gata. Susținătorul meu, proiecționistul, s-a uitat la diapozitiv și mi-a spus satisfăcut că pot avea speranțe. A prezentat apoi diapozitivul patronului și peste cîteva minute acesta m-a invitat la el. Narten m-a privit zîmbitor, m-a întrebat dacă aș vrea să călătoresc tot timpul cu cinematograful său, dacă părinții îmi permit să plec de lîngă ei. I-am spus că sînt orfan și că aș călători cu plăcere. S-a bucurat că știu germana, maghiara și româna, pentru că traseul cinematografului său era prin Banat și prin Serbia. În acel an am devenit angajatul renumitului cinematograf ambulant „Narten".

Mi-am strîns bagajele și am părăsit orașul meu natal. Locuiam în vagonul cabinei de proiecție, împreună cu colegul meu proiecționistul. În cîteva săptămîni acesta mă învățase cum să proiectez filmele. Într-o zi am observat că într-un ungher al vagonului se afla o lădiță. La întrebările mele colegul meu mi-a spus că în ea se află un aparat de filmat, cu care mai înainte tînărul Narten, care acum era militar și în locul căruia fusesem angajat, făcea filmări pe care apoi le prezenta în reprezentațiile de adio din fiecare localitate. Deoarece de la plecarea lui nimeni nu se încumeta să-l mînuiască, nu se mai făceau filmări. Cedînd rugăminții mele, proiecționistul a deschis lădița și, în fața ochilor mei, a apărut un aparat de filmat „Pathé". Dacă mi-aduc bine aminte, am tremurat atunci de emoție. Cunoșteam deja construcția aparatului de filmat care nu era mult diferită de cea a aparatului de proiecție. Și după o scurtă cercetare i-am spus colegului că aș încerca să filmez cu acest aparat. El a luat în glumă cele spuse de mine, remarcînd că e o mare diferență între a fotografia și a filma. L-am rugat să-mi sprijine cererea în fața patronului. Și a făcut-o. Narten m-a chemat și, după multe întrebări și avertizări, și-a dat acordul să realizez o filmare de probă. A fost una dintre cele mai mari satisfacții ale vieții mele momentul în care am pus pentru prima dată mîna pe manivela aparatului de filmat. Și am filmat primii zece metri. Seara, după spectacol, am developat negativul, l-am uscat, am copiat apoi pozitivul, care la rîndul său s-a uscat în cîteva ore. A doua zi așteptam cu nerăbdare proiecția. La ora zece a venit patronul împreună cu soția. Tremurînd am proiectat primele



George Vraca în filmul **Se aprind făcliile** *(1939, regia: Ion Şahighian).*

imagini trase. După o primă proiecţie a urmat o a doua vizionare. Apoi, Narten m-a felicitat, spunîndu-mi că am făcut o lucrare impecabilă, că are toată încrederea în mine, şi că de-acum încolo îmi va încredinţa filmările din fiecare oraş pentru reprezentaţia de adio. Pentru aceasta urma să primesc cîte 20 de coroane de film. Toate acestea se întîmplau la Vîrşeţ, în Banatul sîrbesc. Intrucît în acest oraş ne aflam de două săptămîni, am realizat aici primii mei o sută de metri de film. Aşa am devenit operator de luat vederi, şi în acelaşi timp operator proiecţionist...

MARIN IORDA:

ÎN ANUL 1912 am văzut primul film de cinematograf.

Melodramele, filmele de aventuri, comediile cuceriseră nu numai tineretul, dar şi indiferenţa bătrînilor. Cum să nu lăcrimezi la nenorocirile tinerei contese sedusă şi ajunsă în mizerie? Cum să nu stai cu inima zvîcnind în piept cînd o prizonieră închisă de bandiţi într-un castel e salvată de iubitul ei cu un avion din care atîrnă o scară de frînghie? Cum să nu leşini de rîs la gagurile neaşteptate ale comediilor franţuzeşti sau americane?

Cînd ieşeam de la şcoală, întîrziam la cinematograf, urmărind de două şi de trei ori un program de cinema, care prezenta la început „actualităţi", apoi o dramă sau un film de aventuri, încheindu-se cu o comedie. Veneam acasă, deşi obosit şi flămînd, plin de optimism şi de curaj, ca să-mi iau de la părinţi porţia de urecheală.

— Unde-ai întîrziat?

— La „Casa Şcoalelor" a fost conferinţă — îngăimam eu cu capul în jos.

— Minţi! Ai umblat haimana.

Şi aşa era: umblam haimana prin ceruri, la braţ cu cei văzuţi în film, cu Max Linder, cu Rigadin, şi cu toate zînele frumoase, ca să uit de necazuri, să uit de lecţii şi de dascălii răi, să uit de noroiul de pe strada noastră nenorocită, din margine de Bucureşti.

— Făgăduieşte că n-o să mai vii acasă la miezul nopţii, cu hainele prăfuite şi cu ghetele pline de noroi. Aş!

Prima dragoste *(1934). Jean Mihail şi operatorul Iosef Becsi filmînd într-un sat de lîngă Cluj.*



nu făgăduiam. Tăceam vinovat, cu privirile duse cine știe unde. Nici nu simțeam urecheala.

— Treci și mănîncă!

Mîncam, îmi curățam ghetele, mă spălam și adormeam fericit.

Primul film de „desen mișcător" pe care l-am văzut a fost tot un film franțuzesc. Pe-o masă se varsă o sticluță cu cerneală. Pata se prelinge, se-agită și din ea iese un mic omuleț, care începe să se miște asemenea unui om viu, rotește ochii, rîde, merge. Ei, drăcovenie! Așa ceva e foarte interesant: un desen care poate face orice mișcare. Asta înseamnă că de-aci pînă la fantastic nu mai e decît un mic pas. Și pasul s-a făcut.

Am văzut mai tîrziu minunatele filme de desen animat, în care eroii, oamenii sau animalele din jur făceau cele mai năstrușnice năzbîtii, evoluau adică întocmai așa cum, în clipele de reverie, mi-i închipuiam eu.

Ajunsesem să văd viața numai prin caleidoscopul plin de iureș al filmelor. Continuam să mă duc la cinema cu banii dați de-acasă pentru masa de prînz; continuam să viu acasă tîrziu, spre miezul nopții, să-mi primesc cuvenita corecție și apoi să mă culc gîndind: „Face pentru așa film să primesc chiar o bătaie zdravănă!..." Și adormeam cugetînd la cele văzute în film, visîndu-mă artist, regizor, chiar proprietar de studio.

La filmele în serie era o îmbulzeală de nedescris. Pe vremea aceea te buluceai la grămada de oameni din dreptul ghișeului și împingînd pe cei din fața ta, te lăsai împins, la rîndu-ți, de cei din spate pînă luai biletul. Și-apoi, dă, nene, bine! Haine mototolite, călcări în picioare, striviri, ghionți în coaste și celelalte... Cînd intrai în sală bîjbîiai pe întuneric, să-ți cauți un loc. Dacă găseai, bine; de nu, rămîneai în picioare două ore, săltînd cînd pe dreptul cînd pe stîngul. Dacă la pauza cea mare, cînd se încheia programul, răzbeai să-ți afli un locșor, răsuflai ușurat, plin de fericire. Dar imediat îți dădeai seama că fericirea e adumbrită de-un mare necaz; prezentarea contramărcii. Afurisita asta de bucățică de hîrtie, albă, roz sau galbenă, îți da dreptul să vezi de la început programul, pînă la locul în care ai pătruns în sală. Bineînțeles tu, eu sau altul ca noi, îndrăgostiți de cinema, rămîneam să vedem totul, pînă la sfîrșit. Și bineînțeles că doream, după aceea, să mai rămînem o dată să mai vedem tot programul... și încă o dată... și încă! pentru așa ceva îți trebuia îndrăzneală și dibăcie. Se impunea să te prefaci că ai de căutat ceva pe jos sau că trebuie să-ți închei șiretul la pantofi, ca să fii pe sub bancă tocmai cînd controlorul trecea să schimbe contramărcile... De izbuteai, bine; de nu, erai poftit frumușel afară.

Oh, ce fericit erai cînd puteai să rămîi în sală și să mai vezi încă o dată filmul.

Ah! ce nenorocire cînd trebuia să pleci sub privirile ironice sau pline de milă ale celorlalți.

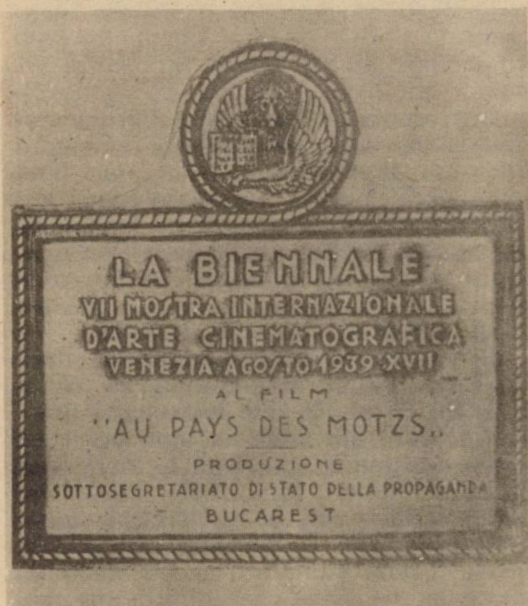
ION I. CANTACUZINO

PROIECTE ROMÂNO-ITALIENE

ÎN toamna anului 1942 am primit sugestia de a realiza un film în coproducție, ale cărui exterioare urmau să fie filmate în peisajele de iarnă ale Carpaților noștri. Ideea pornea de la posibilitatea de a utiliza pentru acest film pe Alida Vali, care era liberă în lunile februarie și martie 1943.

Bineînțeles că ideea era tentantă, mai ales că Alida Vali se bucura în acel moment de o mare popularitate la publicul nostru, și succesul filmului ar fi fost asigurat. În acea perioadă mă aflam la Roma, în același timp cu Camil Petrescu. Prietenia noastră începuse de mult, cu peste zece ani înainte, cînd îmi urmărise începuturile în critica literară și cînd îmi ceruse colaborarea la „Ro-

mânia Literară" al cărei director era Liviu Rebreanu, iar prim redactor Camil. La această solicitare am răspuns publicînd în revistă cele două ample studii critice despre Ionel Teodoreanu și Ion Barbu, care au avut un oarecare răsunet. Camil făcea pe atunci un fel de școală printre tinerii intelectuali, dintre care mulți sufereau influența sa și erau grupați la toate publicațiile sale: Sebastian, Cicerone Theodorescu, Eugen Jebeleanu, subsemnatul și alții. Legăturile noastre rămăseseră destul de strînse și în anii următori, cînd el, ca redactor al „Revistei Fundațiilor", îmi ceruse deseori colaborarea. Pe Camil îl preocupa destul de mult cinematograful, așa că relațiile noastre deveniseră și mai strînse din momentul în care ajunsesem să mă ocup de producția ONC-ului. Discutasem astfel deseori posibilitățile de colaborare, și chiar voiajul lui Camil



la Roma fusese ușurat de o subvenție pe care o solicitasem pentru el Comitetului de direcție al ONC-ului, și pe care acesta o aprobase.

Primind din partea italienilor sugestia comediei cu Alida Vali, am făcut pe loc apel la Camil pentru un scenariu adecvat. Iată ce scriam, puțin după aceea, Comitetului de direcție: „Profitînd de prezența domnului Camil Petrescu la Roma, i-am cerut o schiță de scenariu care, în cadrul unei comedii tinerești, să permită prezentarea Bucureștiului și a munților României. Această schiță pe care o alătur are valoare mai ales prin gagurile care vor presăra acțiunea. Din cele expuse verbal de autor, cred că putem reuși un film bun. Dat fiind urgența, ar fi cazul să se comande acest scenariu imediat." În ședința sa, Comitetul a discutat scenariul **O fată într-o iarnă,** dar a găsit că „angajamentul pentru ONC e prea mare pentru un scenariu care nu e încă lucrat" și a hotărît „să se acorde domnului Camil Petrescu un avans pentru întocmirea scenariului, urmînd a i se fixa prețul la prezentarea scenariului și numai în cazul în care va fi acceptat de comitet". Scenariul n-a mai fost predat la vreme și nici Alida Vali n-a mai fost liberă. Așa că am pierdut acest prilej, și am mai amînat realizarea proiectului pentru iarna următoare, în nădejdea de a întrebuința de astă dată în rolul principal masculin pe Vittorio de Sica.

Simultan cu scenariul de iarnă angajasem la Roma discuții și asupra unui alt scenariu, pe care mi-l propusese tot Camil și care era inspirat din viața lui Ștefan cel Mare. De fapt Camil scrisese o poveste de dragoste, care se petrecea în timpul lui Ștefan-Vodă. Și chiar în titlu pusese accentul nu pe elementul istoric, ci pe rolul pe care îl joacă sentimentele oamenilor în evenimentele istorice. De aceea filmul se chema **Dacă Dumnezeu ar fi vrut să nu iubim femeile,** ceea ce nu era deloc inspirat ca titlu de film. Cît privește pe italieni, ei optaseră pentru titlul mai senzațional de **Diavolo bianco.**

Prima versiune a sinopsisului dat de Camil era redusă la două pagini și jumătate. Pe baza sa au pornit discuții cu italienii. Din aceste discuții a reieșit necesitatea dezvoltării sale treptate, cu îmbogățirea acțiunii și a psihologiei personajelor, apoi s-a trecut la scenariul propriu zis.

Povestea de dragoste, plasată într-un subiect de capă și spadă, care îngăduia în același timp atît evocarea epocii istorice a lui Ștefan, cît și schițarea unui portret destul de adîncit al acestuia a fost bine primit de cineaștii italieni care l-au citit. Regizorul Duilio Coletti se încălzise citind scenariul lui Camil și îl lu-

ase în brațe, tratînd personal cu diferite case pentru realizarea lui. Între altele cu „Scalera" și ICI. La 21 ianuarie el primea acordul acestor case pentru realizarea filmului și ne cerea să trimitem scenariul complet la Roma. Schița unui plan de lucru făcută în cadrul tratativelor care au urmat prevedea în detaliu zilele de lucru în interior, în mai la Roma, apoi realizarea exterioarelor în România și executarea montajului și sonorizării pînă la 5 septembrie același an. Notele mele cuprind și indicațiile construcțiilor necesare, și lista diurnelor artiștilor din care văd că erau prevăzuți din partea italiană Alida Vali, Clara Calamai și Enzo Fiermonte, plus un regizor, un asistent, un șef electrician și un machior. Directorul de producție, operatorul și asistentul său, arhitectul decorurilor și șase actori formau echipa care trebuia să se deplaseze din partea noastră în italia. După cum se vede tratativele și pregătirea erau destul de avansate dar piedica ce s-a ivit în cale a fost întîrzierea începerii activității societății „Cineromit", care, la data pe care noi o fixasem pentru începerea filmului, nu avea încă ființă legală, și nu putea deci să contracteze coproducția. Am amînat proiectul pînă la intrarea în acțiune a Societății. Din nefericire, între timp, actorii pe care contam nu mai erau liberi și discuțiile au trebuit să fie reluate pe alte baze, ceea ce a împins și acest film pînă la fatidicul termen din septembrie, împiedicînd odată pentru totdeauna realizarea lui.

ION COSMA:

PROFESIUNEA: REPORTER

NU era prea ușor să faci un reportaj pe vremea aceea! Toți operatorii la noi lucrau cu aparate grele, care nu permiteau o mare mobilitate și o înregistrare a imaginilor din unghiuri prea variate. Cu un asemenea aparat greoi, mane-



E. Vasilescu și I. Cosma filmînd pentru „actualități".

vrat cu manivela, nu-ți erau la îndemînă prea multe schimbări de unghi. De aceea, pentru un subiect era nevoie de multă, foarte multă muncă, pentru a putea să filmezi numărul de cadre din care să poți face un montaj. În aceste condiții grele mi-aduc aminte cum la un reportaj făcut de mine în 1930, am reușit totuși o performanță la care nu mă așteptam nici eu.

Festivitatea pe care o filmam începuse la Parlament. Am filmat mai întîi în incintă, apoi la ieșire. Momentul următor de filmare trebuia să se desfășoare tocmai la mormîntul Eroului necunoscut, unde era necesar să ajung înaintea cortegiului oficial; dar cum pînă acolo nu era posibil să întrebuințezi un mijloc mai rapid de transport, trebuia să tai drumul pe jos și, cu aparatul cu trepied în spate, să fug pînă acolo, ca să ajung, dacă era posibil, chiar înaintea tuturor.

Și de astă dată, ca întotdeauna, tinerețea a biruit, ajutîndu-mă să cîștig această cursă. Eu am fost singurul reporter care am ajuns la timp pentru a filma depunerea coroanei la mormîntul Eroului necunoscut. Toți reporterii, chiar și fotografii, au ajuns după depunerea coroanei, și deci toți cei care filmaseră pînă atunci nu aveau subiectul complet, nu aveau una dintre cele mai importante scene pentru jurnalul lor.

Contra cost, bineînțeles, le-am oferit la cerere tuturor cîte un contratip pentru a-și completa jurnalul lor; chiar și fotografilor le-am dat cîte o fotogramă, să facă fotografii pentru ziarele lor.

Nici astăzi nu-mi pot da seama cum am reușit o astfel de performanță.

....

ÎN seara de 23 August 1944, mă

aflam la Tîncăbeşti şi am auzit la radio despre arestarea lui Antonescu şi despre insurecţia armată.

A doua zi de dimineaţă am plecat spre Bucureşti împreună cu Ovidiu Gologan, pe două drumuri diferite; eu — pe ocolite — am luat drumul spre Colentina, iar Gologan — drumul Perişului, spre Bucureşti.

Drumul parcurs pînă la Colentina nu a fost aşa de uşor iar încercările de a trece printre trupele germane au fost foarte periculoase.

Necunoscînd situaţia frontului, mergeam la întîmplare şi mă strecuram printre micile grupuri de soldaţi germani care se retrăgeau. Deşi mergeam cu foarte multă grijă, ca să nu mi se bănuiască intenţiile, eram ameninţat mereu de cîte un soldat german, care şi el, la rîndul lui, era înspăimîntat de situaţia confuză în care se afla.

Am filmat dar, cu foarte mare prudenţă, cîteva grupuri dintre acestea, cît şi o acţiune de evacuare a soldaţilor germani morţi în luptele de la Otopeni; starea de enervare în care se aflau soldaţii germani te obliga să fii foarte prudent şi să cauţi un drum cît mai ocolit, dacă ţineai neapărat să ajungi teafăr în Bucureşti.

Chiar din prima zi după sosirea în Capitală m-am întîlnit în sediul nostru din strada Wilson cu Ovidiu Gologan şi am început să ne facem planuri de lucru. Primul nostru drum a fost la Băneasa, unde luptele erau ca şi terminate. La podul Băneasa şi în sat se făceau operaţiile de curăţire a terenului de ultimii militari germani ce se mai aflau adăpostiţi prin unele unghere şi care se predau, formînd coloane de prizonieri.

Am filmat cîteva aspecte la podul Băneasa, iar a doua zi am început să filmăm efectele bombardamentelor aviaţiei germane asupra Bucureştiului. Sînt cele care vor intra şi în primul jurnal cinematografic de actualităţi de după Eliberare. Aspectul jalnic al Palatului şi al Teatrului Naţional de după bombardament, precum şi alte străzi şi imobile din Bucureşti, distruse de aviaţia germană, le-am filmat în amănunţime, fiind convins de necesitatea acestor filmări, care sînt astăzi documente de valoare istorică...



Jean Georgescu turnînd antologica ecranizare caragialeană **O noapte furtunoasă** *(1942)*

JEAN GEORGESCU:

CUM SE FACE UN FILM?!

ÎNTREBAREA aceasta nu se pune pentru prima oară şi nici pentru ultima, deşi există tratate în mai toate limbile. Probabil că nu sînt prea citite de spectatori şi în bună parte nici de cineaşti.

E curios cum nimeni nu întreabă cum se face teatrul, sau orice altfel de spectacol. Aceasta pentru că, în timp ce, atîtea manifestaţiuni de ordin artistic se prezintă cu toate cărţile pe faţă, ca un



Visul unei nopţi de iarnă *(după Tudor Muşatescu) realizat de Jean Georgescu în 1946, cu: Maria Filotti, Radu Beligan şi Mişu Fotino.*

etalaj într-o vitrină, filmul păstrează acolo pe ecran, o formă expozitivă „de miraj". Ceva, cu care nu poţi să iei contact real. Spectatorul, căruia îi trece prin faţă o serie de imagini diferite, într-o depănare magică, desprinde o parte din atenţia lui asupra acţiunii filmului în căutarea deslegării efectelor tehnice sau artistice ce intervin în realizarea diverselor cadre. La fel se petrece şi atunci cînd asistăm la spectacolul iluzionist. Îi admirăm scamatoriile, în timp ce gîndul ne umblă să-i descoperim trucurile.

Într-adevăr întrebarea „cum se face un film" este logică, pentru că filmul pe lîngă faptul că prezintă acţiune dramaturgică, regie, joc, decor etc... are şi această latură a fabricaţiei. A unei fabricaţii de laborator care se pare că-şi păstrează pentru un mare număr de spectatori „secretul fabricaţiei". Eu, fiindcă răspunsul la această întrebare ar ocupa prea multă hîrtie şi timp... mă voi limita la o explicaţie sugestivă. Sînt de altfel convins că dac-aş încerca aici să fac o expunere în detaliu a acestui proces, la sfîrşit, tot voi fi întrebat: Dar cum se face un film? Deci,... să rezum.

Filmul este o artă de sinteză. Un fel de coctail, dacă s-ar putea spune. Un coctail în „or". Adică: Se ia un autor, un regizor, un operator, nişte film color, adaugi un decorator, nu uiţi pe actor... şi pe deasupra torni revelator...

Amesteci bine... şi ce iese... Dumnezeu ştie! Iar publicului spectator care gustă mixtura îi place sau nu-i place... depinde de dozajul pe care ai ştiut să-l faci în alegerea elementelor din reţeta acestui coctail. Îţi dai seama după laudele sau înjurăturile spectatorilor, care, în ori ce caz, înjură mai puţin decît la un meci de fotbal. Nu-i vorbă, acolo şi biletul e mai scump.

Picături de „Revelator"

CÎND o instituţie producătoare de filme doreşte să realizeze un film, toată grija se rezumă la o simplă frază — să facă un film bun. În teorie asta ar fi toată treaba. În realitate... în zilele



noastre exigenţa publicului este atît de mare, încît nu ajunge să faci un film bun. Filmele trebuie să fie excepţionale. Esenţa este să dai unui film ceva care să-l scoată din ordinar, să aibă o atracţie pe care altele n-o au. Să anihileze în special concurenţa filmului importat. (Vezi **Frontul invizibil**)

*

Cinematograful şi teatrul au foarte puţine lucruri comune; asta n-o prea ştiu cineaştii.

*

„Regizor" — fie de film sau de teatru — este o titulatură care corespunde unei funcţii, nu neapărat unei calităţi.

*

Nu există artist de teatru, de cinema, revistă, circ sau alte genuri de spectacol. Există artistul — atît. Chiar atunci cînd vorbeşte la bară sau lucrează la un strung. Arta nu este o profesiune!

*

Un film, bun sau prost, poartă amprenta regizorului. Valoarea artistică a filmului depinde de măestria acestui om.

*

Regizorul de film trebuie să fie asemenea unui scriitor, dar cuvîntul lui să fie imagine. Idealul ar fi să fie el însuşi autorul sau adaptatorul scenariului. Altfel, regia de film — cînd se limitează la un fel de „mînuitorie" — nu este deloc interesantă.

*

Fotogenia nu este o gogoriţă; mai toată lumea crede că a fi fotogenic înseamnă a fi frumoasă sau frumos în fotografie sau în film. E un mare bine să fii frumoasă sau frumos, e chiar, s-ar putea zice, o situaţie în viaţă, dar numai cu această calitate nu se poate reprezenta diversitatea tipurilor; deci „fotogenia" se referă la posibilitatea de a sugera personajul cerut.

Pe de altă parte există şi „tipul cinema", fie bărbat, fie femeie. Fotogenia fiind totuşi principalul mijloc de exprimare cinematografică.

*

Un film care nu este realizat în condiţiuni adecvate cinematografului poate să dea loc unui hibrid.

*

Filmul postsincronizat este ca un drapel de tablă la botul unui automobil; nu fîlfîie!

*

Publicul se interesează şi discută numai de actorii dintr-un film; de regizor, autor sau operator nu se vorbeşte deloc sau foarte puţin.

O scrisoare a lui Cristian Jaque către Jean Georgescu

Dragul meu Jean

Trecînd prin Paris pentru cîteva ore... căci filmez acum în Spania şi Portugalia, am găsit fermecătoarea scurtă scrisoare pentru care vă mulţumesc foarte mult şi mă grăbesc să vă răspund urîndu-vă, în acest an nou, toate bucuriile... mari şi mici pentru dumneavoastră şi cei dragi.



Victor Iliu

Cît despre al nostru film **Ça colle** *(film francez din 1933, scenariul de Jean Georgescu, în regia lui Christian Jaque – n.r.) nu știu deloc ce s-a întîmplat cu el!... în urmă cu cîțiva ani am făcut eu însumi cercetări, dar vai... fără rezultat! Cred, cu toată sinceritatea, că în calitatea sa de instituție a unui stat străin, Cinemateca română ar avea mai multe șanse să obțină date precise și pozitive despre al nostru celebru* **Ça colle,** *al cărui negativ (mi s-a spus) era uzat de numărul incalculabil de copii care s-au tras după el în epoca lansării filmului!*

Iată lista celor trei cinemateci, cu care trebuie să se ia legătura:

1) Cinémathéque Francaise 11 Avenue d'Iena Paris 75016

2) Cinémathéque de Toulouse 3 Rue Roquelaine Toulouse 31000

3) Cinémathéque de Marseille B.P. 279 Marseille 13212 Cadex 1

Țineți-mă la curent. Mă voi întoarce la Paris la începutul lunii martie.

Mii de salutări prietenești

Christian JAQUE

VICTOR ILIU:

TEXTE INEDITE

Studiu amănunțit asupra psihologiei spectatorului mediu cinematografic

A SE ȚINE cu seriozitate socoteală de implicațiile sociologice ale acestei psihologii, de relațiile cauzale care există între o structură dată a societății (repartiția pe categorii sociale — clase).

Pornind de la o determinare statistică a compoziției masei spectatorilor prin care se va vedea care categorie socială formează majoritatea numerică și cea mai asiduă (criteriul cantitativ și... calitativ al frecvenței spectatorilor) se va putea ușor ridica caracteristica cererii

de spectacol cinematografic.

Această metodă, în felul în care a fost prezentată pînă aici, nu privește decît aspectul static al lucrurilor. Motivele pentru care spectatorii sau o anumită categorie a lor frecventează cinematografele, explicația „preferințelor" subite, a crizelor (de absență sau de aglomerare) se explică prin anumite elemente dinamice care aparțin momentului istoric al evoluției sociale, politice, culturale.

Din acest joc implicativ, de condiționări reciproce, cu prevalențe alternative, între motivele interioare particulare ale psihologiei individuale și cele exterioare oarecum ale grupajului social (curente gregare, manifestîndu-se în timp, pe linia dominantei istorice), rezultă o „realitate conjuncturală" cu caractere alternative de continuitate și efemer, de soliditate și fragilitate, cînd sesizabilă și cînd evanescentă, de care un spirit activ, dar și tolerant, trebuie să țină cu destulă rigoare socoteală. (29.V.1943).

*

PENTRU a ieși din domeniul seducător și periculos al indecisului, vagului și relativului, va trebui să descriem și să analizăm ceea ce dă materialitate și autonomie operei de artă: Complexul armonios de linii, culori, cuvinte, sunete, spații (nu un moment psihologic), sentimentul legat de procesul critic al elaborării, grija constantă pentru valoarea formală concretă.

*



Geo Barton și Ioana Bulcă în clasica ecranizare după Slavici: **Moara cu noroc** *(1957, regia: Victor Iliu)*

LOCUL pe care-l ocupă în geneza operei de artă sentimentele diverse și contradictorii (elementul accidental); critica derivată din elementele cauzale, mijloacele tehnice.

Operele sînt fructul unei activități critice intelectuale nu sentimentale; „ar trebui să fii un imbecil pentru ca să crezi că cine creează e dator să și simtă" (Thomas Mann).

Tehnică de lucru cu actorul

Premiză: Fragmentarismul scenelor care exclude de la început orice continuitate și elan în jocul actorului. (Opoziția cu teatrul)

Consecință: Actorul nu are viziunea întregului, a unității.

Regizorul trebuie să explice actorilor, înainte de turnarea fiecărei scene, caracterul scenei, ambianța (atmosfera), conflictul psihologic de bază în care se încadrează jocul, mimica.

Altfel rezultă un aer de somnambulism în recitare. Un fel de automatism, lipsit de căldură, de spontaneitate, de comunicare. (Același lucru e valabil pentru dialogurile postsincronizate. Dublajul nu e luat în considerare aici, din pricina monstruozității lui artistice).

Chiar și detaliul (obiectul) care nu ia parte directă la acțiune atunci cînd excluderea lui nu are scuza stilizării sau a simplificării din motive artistice precis justificate — are un rol determinant, cu valoare de accent realist, în ansamblul atmosferei scenei respective și nu poate fi neglijat sau eliminat.

*

Operatorul: simț plastic, sentimentul formei, al valorilor, al luminii; instinctul realității, intuiția esențialului, a identității (cea ce dă valoare documentară imaginii); dramatizarea realului — prin selecționare; sentiment estetic — gruparea imaginilor și a secvențelor în jurul unei teme (poetice și dramatice).

Exigențele acestea se impun operatorului în special la turnarea filmelor documentare, filmate în aer liber și, în general, în afara studioului, deci în cele mai dificile condițiuni materiale.

*

În filmele în care predomină dialogul (falsa formulă a teatrului filmat sau „dramaturgia cinematografică"), fragmentarismul montajului e un mijloc de



Comoara din Vadul Vechi *(1964, regia: Victor Iliu)*

a remedia deficienţa recitării şi a jocului (mimica, gesticulaţia) actorilor sau a regiei. Această metodă nu urmăreşte scopuri cu valoare artistică în sine, adică nu se bazează pe o concepţie determinată a montajului, pe o concepţie a ritmului interior. E doar un mijloc ieftin de evaziune. (Regizorul se sprijină pe efectul brutal al diversităţii planurilor care se succed după criterii seriale, nu ţine seama de regulile compoziţiei, ritmului, de valoarea emotivă care derivă dintr-o anumită alternanţă de planuri, de lungimi, de unghiuri. „Concepţia" mecanicistă, abstractă, a montajului.) (28.II.1944)

Subiecte de film

Uneori analogiile au mers atît de departe încît ne-a fost dat să vedem nu simple similitudini de teme, dar înseşi scenarii identice. Cine nu-şi aminteşte de pildă de **Pépé le Moko*** în versiunile franceză şi americană, în care scenariul ambelor filme era acelaşi, fără nici o schimbare. Chiar şi o mare parte din soluţiile regizorale ale diverselor scene din versiunea americană au fost împrumutate din filmul francez. Şi cu toate acestea între cele două filme era o categorică diferenţă (care atingea jocul, se referea la stilul, atmosfera, tensiunea dramatică, culoarea locală).

E inutil să mai discutăm alte cazuri în care numai tema sau pretextul erau identice, tratarea cinematografică fiind diferită **(Mizerabilii, Variétés).**

* *Film din 1936, regia J. Duvivier, protagonist J. Gabin.*

Imagine filmică de iarnă
(Pentru „Baltagul")

1. Un ţurţur cristalin de gheaţă. Un sunet cristalin pur, tremurat şi care se pierde ca într-o imensă catedrală sonoră.

2. Ţurţurul se desprinde şi cade în zeci de ţăndări. Un sunet, ca un ţipăt disperat, ca un fel de hohot de alamă flutură ca o aripă imensă şi „galopează" peste

3. o suprafaţă de gheaţă pe care aleargă spre orizont, pulbere de zăpadă, ca o aripă... Sunetul alunecă vertiginos împrumutînd gerului, aerului riguros un ecou isteric de tinichea, de alamă, de rîs, care se pierde şi se amestecă brusc cu



Victor Iliu (dreapta) împreună cu Constantin Ivanovici

4. trunchiurile alburii ale unei păduri. E o teribilă cacofonie, parcă s-au încurcat toate ițele sunetelor în păienjenișul înțepenitelor ramuri golașe... Ochiul privește interzis... Tobele uriașe bat de două ori în poarta pădurii. Nici un răspuns. Ecoul a murit... Pauză adîncă... Încă o bătaie disperată... Mutenie lungă... **(26.I.1958)**

*

NICI o altă artă nu-i atît de aproape de viață, de problemele ei vitale și de temele ei eterne, de jocul de umbre și lumini al intimităților ei, joc evanescent, fascinant și pasionant, ca cinematograful. Artă totală și diversă, în care răspunderea creatorului se întîlnește, în formele de expresie ale artei, cu vastele probleme sociale ale timpului. Nimic nu poate fi eludat, escamotat, nici o teorie estetică nu poate circumscrie domeniul activ, revoluționarismul permanent al cinematografului.

*

O DISCUȚIE asupra cinematografului prezintă două aspecte diferite: una care se poate numi sociologia filmului și care înglobează funcția socială și politică a acestei arte majore și alta care privește problemele tehnice și formale ale filmului ca artă figurativă.

Aceste domenii au o vădită și naturală autonomie, însă între ele există și puncte de interferență și de condiționare reciprocă.

AI ÎNȚELES vreodată ce este întunericul și ce este lumina? Ai văzut vreodată întunericul? Dar lumina? Mă gîndesc la LUMINA, cu majuscule, ca antinom al ÎNTUNERICULUI...

Dacă ai „văzut" lumina, însemnează că ai văzut-o din afara ei. Ori „în afara" luminii e întunericul. Deci ai văzut lumina din întuneric...

Dacă ai „văzut" întunericul, însemnează că l-ai văzut din afara lui, deci din interiorul luminii.

Alternativa asta este imposibilă și de nesusținut la orice examen empiric!

Atunci, singurul mod de a „vedea" **lumina** și **întunericul** este de a te plasa în zona în care se întîlnesc, pe suprafața de impact, la graniță...

Dar, să fim puțin serioși... Discursul ăsta ar putea continua o zi întreagă, dacă nu și mai multe. O absurditate, la prima vedere. Dar...

Nefericirea noastră este că luăm prea în serios critica aparențelor. În schimb, toată ziua, jurăm pe aparențe, pe constelațiile tutelare ale aparențelor...

Și totuși, spune-mi ce este, în capul nostru, **întunericul lumina?** (Bineînțeles, dacă îți plac... glumele!) **(18.V.1962)**

*

FASCINAT, dacă nu gelos în secret, de performanțele uluitoare ale lui Josefini, mă exersez pe ascuns și apoi ies în fața prietenilor cu uneltele virtuozității prestidigitatorului încercînd să-l „dublez".

Mai mult din solidaritate întru neputință și mediocritate semenii mei mă vor aplauda, răzbunîndu-se astfel pe marele virtuoz pe care nu-l pot, nici în vis, ajunge.

Imitația mea, aproximativă și anemică, are totuși grația stîngace a puiului de pasăre care încearcă zborul și totodată înduioșetoarea, prin disproporție, ambiție a orătăniei care se screme s-o ia pe urmele gîștelor sălbatice.



La Sinaia, la cea de a doua consfătuire a cineaştilor din unele ţări socialiste (pe latura lungă): Victor Iliu, Mihnea Gheorghiu, Paul Cornea, Titus Popovici şi (în plan apropiat) Gheorghe Ravaş, Ion Popescu Gopo

Jocul de-a imitaţia al puiului de animal, dacă se prelungeşte, devine la un moment dat supărător. Este timpul să stea pe picioare proprii şi solid pentru ca să-şi cîştige dreptul la existenţă fără cîrji şi fără maimuţăreală. **(24.V.1962)**

*

OMUL e „liber" numai în universul artei. Asta-i a doua realitate. E singura „invenţie" a omului, creaţia lui. Ştiinţa evoluează după legi proprii, independente de voinţa individuală, de capriciul subiectiv, de originalitatea personalităţii creatoare. Ştiinţa este un produs al practicii sociale milenare a omului, a lui homo sapiens. În ştiinţă totul se acumulează, se însumează, se verifică, se compară, se reduce la teoreme, la postulate, la principii, la formule şi la „simboluri" matematice. Aci operează logica matematică şi maşina electronică... „Esprit de géométrie"...

Arta scapă oricărei măsurători, oricărei matematici... „Esprit de finesse..." **(26.XII.1957)**

(Texte inedite, selectate şi încredinţate spre publicare de BIANCA SOFIA ILIU)

D.I. SUCHIANU

DESPRE VENEŢIA, CANNES ŞI MOSCOVA, DESPRE BRESSON, CLAIR SAU DAQUIN

JURIUL Festivalului de la Veneţia, din 1939, era compus aproape numai



Mitzura Arghezi, Grigore Vasiliu-Birlic, Silvia Fulda, Kity Gheorghiu-Mușatescu, Lucian Dinu, Liviu Bădescu și Coca Andronescu, în **Titanic Vals** *de Tudor Mușatescu, ecranizat în 1964 de regizorul Paul Călinescu.*

din producer-i de la celebre firme. Poate de aceea dezbaterile juriului erau serioase, fondate pe fapte de ecran, pe argumente de conținut. Felul meu de a analiza filmele era identic cu al colegilor. De aceea am repurtat unele succese importante. Semnalez cazul filmului marelui Renoir **La bête humaine,** cu Jean Gabin. Filmul era o ecranizare a romanului lui Zola. Asta a riscat să producă respingerea. Zola era oarecum **tabù** în Italia fascistă și foarte catolică. Dacă am reușit totuși să salvez filmul a fost datorită faptului că am încercat să pledez pe fapte; fapte **de ecran** — susțineam că Renoir tocmai dăduse o altă interpretare personajului lui Gabin decît avusese el în roman. Colegi din juriu au aprobat această judecată și filmul a fost acceptat.

Un alt caz a fost acela al unei actrițe debutante, o adolescentă de talent numită Micheline Presle. Am propus să i se dea un premiu de interpretare și juriul a aprobat.

În Franța mă duceam ca să facilitez aducerea filmelor în România. Naziștii stăpîneau, de fapt, rețelele feroviare europene. Ei rătăceau pe drum filmele franceze trimise în România, așa că ele nu mai soseau. Proprietarii lor, descurajați, nu mai trimiteau filmele lor în România. Atunci am plecat personal în Franța neocupată și prin diverse manevre cu guvernul de la Vichy și cu ambasada franceză din București, am înlăturat acele obstacole. M-a ajutat mult faptul că eram profesor la Institutul francez din București.

La Cannes am întîlnit pe tinerica Micheline Presle, despre care am mai vorbit. O însoțea nici mai mult nici mai puțin decît pe Danielle Darieux, protagonistă în filmul **Katia** pe care izbutisem să-l fac să se difuzeze în România. În acel film se asasina țarul Rusiei. Vă închipuiți ce obstacol pentru aprobare. Printre autorii scenariului se afla și compatrioata noastră Martha Bibescu precum și soțul Daniellei Darieux, strălucitul regizor Decoin; ei fuseseră invitați de Martha Bibescu la Mogoșoaia. Am fost invitat și eu. Am petrecut astfel o săptămînă acolo.

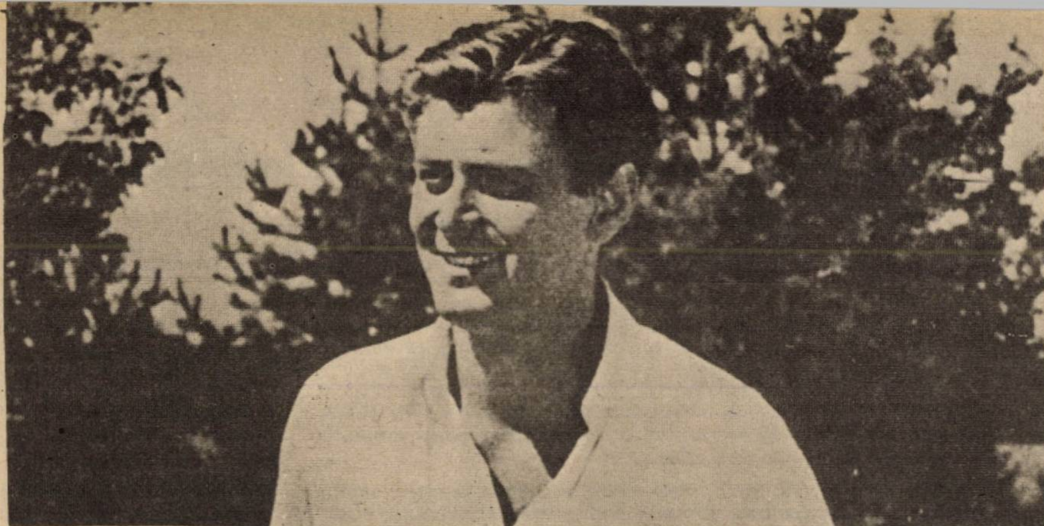


Tudor Arghezi, în 1965, discutînd cu regizorul Paul Călinescu despre **Metehne ascunse**, *un scenariu inspirat din piesa* **Siringa**.

Mult mai tîrziu, în anii '70, am avut plăcuta onoare să primesc din partea Sovietelor premiul pentru critică. Onoare cu totul măgulitoare; am fost invitat la Moscova să vin să-mi primesc premiul. Țin minte cum, la solemnitatea remiterii premiului, unul dintre critici m-a întrebat ce opinie am despre cinematografia sovietică. Le-am spus că e foarte ușor de răspuns, în două fraze chiar: „țara care dă cel mai mare procent de filme bune e America; dar țara care dă cel mai mare procent de filme foarte bune e Uniunea Sovietică". Se produc filme pe care nici o altă țară nu le-ar putea face. Și am înșirat o lungă listă de exemple în acest sens.

ÎN ANUL 1957, a avut loc în România un important eveniment cinematografic. O seamă de cineaști francezi ne-au făcut o vizită pentru a face cunoscută publicului românesc cinematografia franceză. Nu a fost o vizită de pură curtoazie, ci o vizită serios culturală. Printre cineaștii francezi se aflau Michèle Morgan, Henri Vidal și remarcabilul regizor, Henri Verneuil, care era și un teoretician, un doctrinar. Cînd analiza un film o făcea ca să zic așa științificește, pe bază de legi estetice. „Săptămîna filmului francez" a prezentat opere tot una și una. Originalitatea lor nu era numai artistică dar și **tematică.** Fiecare dintre ele aducea și un mod original de a aborda o problemă de viață. Îmi aduc aminte de extraordinarul film **Un condamnat la moarte a evadat** al lui Bresson sau filmul: **La minute de vérité** al lui Jean Delannoy, în care un medic (Jean Gabin) și o actriță (Michèle Morgan) caută adevărul. Un adevăr ce părea imposibil de găsit, deși faptele poveștii erau clare. Pînă la urmă, cei doi soți găsesc adevărul (dar rămîn totuși incapabili să-l formuleze în cuvinte...)

Și **Port de Lilas** avea un autor ilustru: pe René Clair. Este unul din cele mai bune filme ale sale, unul din cele unde el abordează problema sa favorită: ideea că vrăjitoria există, dar în duelul ei cu realitatea, aceasta din urmă iese totdeauna învingătoare. Personajul principal este aici un gangster tînăr, puternic și fără scrupule. E urmărit de poliție și se ascunde. Interpret: Henri Vidal, soțul Michèle-ei Morgan (mort puțină vreme mai tîrziu). Doi vagabonzi: Pierre Brasseur și extraordinarul poet șansonier Brassens îl ascund la ei. Gangsterul e gata să comită o mare infamie. Cei doi filantropi vor să-l împiedice, obligîndu-l să restituie o mare sumă de bani furată de fiica patronului



Ion Popescu Gopo în 1948 a dat probe pentru rolul unui brigadier din **Răsună valea** *(regia: Paul Călinescu)*

bistroului. Brasseur îi cere gangsterului banii. Înţelegeţi ce inegale erau forţele celor doi adversari. Căci gangsterul era tînăr, atletic şi mai avea şi o mitralieră pe care o tot scotea la orice alertă.

În acelaşi timp cu vizita lor se afla în România regizorul francez Louis Daquin, care tocmai turna o ecranizare a cunoscutului roman **Ciulinii Bărăganului.** Filmul va avea un mare succes internaţional. După Festivalul de la Cannes eu am scris un lung articol despre acel film în „Contemporanul". Am fost foarte măgulit să-l aud pe Daquin spunînd că articolul i-a plăcut. Ne vedeam des, la Bucureşti. Daquin era un gînditor. Opiniile sale despre filme erau studii savante de estetică. De altfel, pe baza acestei reputaţii de seriozitate, Daquin urma să lucreze la acea serioasă academie cinematografică franceză: HIDEC-ul.

Tot în perioada aceea a revenit în România să-şi vadă familia o cunoscută cineastă franceză, vedetă ca actriţă şi talentată ca autoare de filme pentru televiziune. Filmele ei le-am proiectat la Universitatea din Bucureşti şi pe dînsa personal am sărbătorit-o cum se cuvine. (Numele românesc al Janei Holt fusese Vlădescu Olt).

Artiştii şi intelectualii români, încă din timpul primului război mondial, aveau cu Elvira Popescu relaţii cordiale.

Personal am avut relaţii cu toţi artiştii italieni atunci cînd am fost prezent la Festivalul internaţional de la Veneţia: de pildă cu De Sica, Genina, Blazzetti, Lattuada, Camerini, Zampa, Soldati şi mulţi alţii. Mai tîrziu, mă aflam la Cannes unde mă căzneam să conving pe producătorii francezi să trimită filmele lor în România. Îi vedeam zilnic pe toţi cineaştii francezi. Posed şi acum teancuri de scrisori, scrisori în care mă recomandau călduros pentru exportul de filme franceze în ţara noastră.

La Cannes am văzut pe un vechi prieten de tinereţe, pe Robert Bresson. În timpul studenţiei mele la Paris eram intim prieten cu familia lui Bresson. Bătrînul Bricard, tatăl vitreg al tinerilor Bresson, era un distins matematician.

Cu René Clair mă revedeam des la Bucureşti în vremea cînd turna la noi filmul **Serbările galante.** Ţin minte o întîmplare hazlie. Am fost din acei care socoteam că unul din cele mai proaste filme din lume a fost **Umbrelele din Cherbourg,** despre care se făcea atîta caz. Era un film în care cele mai banale fapte erau recitative, cîntate ca la operă. Colegii mei din România au vrut să mă înfrunte şi să mă facă de rîs în faţa lui René Clair. La o întîlnire cu maestrul francez a fost întrebat ce părere are el despre **Umbrelele din Cherbourg.** Era limpede că un francez nu putea distruge un film francez, în România, unde era oaspete. Atunci am avut norocul să găsesc soluţia. Am spus aşa: „n-aveţi nevoie să-l întrebaţi pe Maestrul ce crede . Părerea lui şi-a dat-o în chipul cel mai umoristic în filmul **Belles de nuit** unde îşi bate joc de recitativele din operă".

Fascinaţia cinematografului de altădată
FIŞE BIBLIOGRAFICE

■ *NICOLAE PILLAT (1893-1975), animator al vieţii cinematografice internaţionale, fondator în anul 1930 al „Comitetului Internaţional pentru difuzarea artelor şi literaturii prin cinematograf" (C.I.D.A.L.C.), organism menit „să grupeze eforturile de difuzare a culturii în cele patru colţuri ale lumii, să permită oamenilor din orice ţară ar fi să se cunoască mai bine, pentru a se înţelege mai bine, în speranţa că înţelegerea şi pacea vor putea să domnească între toţi oamenii". Pe parcursul a patruzeci şi cinci de ani, N. Pillat a fost secretar general şi apoi preşedinte al C.I.D.A.L.C., a fost sufletul şi principalul său truditor, impunînd, printr-o bogată activitate şi prin prestigioasele colaborări pe care a ştiut să şi le apropie, o idee românească de o însemnată valoare culturală.*

■ *ION IANCOVESCU (1869-1966), figură de seamă a teatrului modern românesc, conducător de trupe teatrale, strălucit interpret al repertoriului interbelic, traducător de talent. Colaborarea sa cu cinematografia, deşi accidentală, este simptomatică - ne-o confirmă şi amintirile de faţă - pentru modul în care unii dintre cei mai de seamă actori de teatru au luat contact cu producţia cinematografică naţională. Cele cîteva roluri de mică întindere interpretate în filmele de după 1944* **(Afacerea Protar, 1955; Două lozuri, 1957; Faust XX, 1966).**

■ *IOSIF BERTOK (1891-1972) îşi începe activitatea în jurul anului 1911 ca „demonstrator ambulant". Operator de front al „Serviciului cinematografic al armatei austro-ungare" în timpul primului război mondial. În 1921 deschide la Arad un laborator, iniţiind o temerară activitate locală de producţie cinematografică (firmele „Victoria" - Arad şi „Filmul didactic" - Arad). Din 1927 în Bucureşti, unde va continua să lucreze pînă la începutul deceniului al cincilea. Semnează imaginea unor importante filme cu actori* (Lia, *J. Mihail, 1927;* Haiducii, *1929;* Ciocoii, *şi* Insula şerpilor, *1934, toate în regia lui H. Igiroşanu;* Bing Bang, *N. Stroe, V. Vasilache, 1935 şi a unor filme documentare, repere de seamă ale filmografiei naţionale* (Serbările Unirii *şi* România azi - *1929,* Cancerul, *1930;* Un fragment din viaţa cooperatistă a Sibiului, *1938). Colaborator al Oficiului Naţional Cinematografic din 1936, pentru care realizează subiecte de jurnal şi magazin cinematografic, filme documentare şi publicitare.*

■ *CONSTANTIN IVANOVICI (1896-1978), pionier al filmului românesc. Debutează ca demonstrator. Se formează ca operator cinematografic sub îndrumarea lui Gheorghe Ionescu, la începutul deceniului al doilea. Ca reporter cinematografic de front în cadrul „Serviciului cinematografic al armatei române" filmează în primul război mondial peste 2 000 de metri de actualităţi cinematografice. Realizator a numeroase filme documentare şi de actualităţi în anii 1921-1930 (*Uzinele Reşiţa, Minele de la Anina, Industria petrolului, Filmul Oraşului Roman *etc.) Corespondent pentru România al jurnalului cinematografic de actualităţi „Paramount News" (1927-1931). În paralel cu activitatea de operator, amplă activitate în domeniul difuzării şi locaţiei de filme: preşedinte al „Uniunii caselor de filme" (1937-1938), consilier tehnic al O.N.C. (1937-1939) şi şef al serviciului de import şi difuzare al aceluiaşi organism (1941-1944).*

■ *MARIN IORDA (1901-1972) scriitor, om de teatru, grafician, pionier al filmului de animaţie românesc, realizator în 1927 al desenului animat* Haplea. *După o experienţă în domeniul scurt metrajului cu actori (burlescul* Aşa e viaţa, *1927), atacă în deceniul al cincilea lung metrajul, prin filmul poliţist* Focuri sub zăpadă, *după un scenariu de Victor Ion Popa (1941), la care se referă amintirile (pagina 269), cît şi prin basmul cinematografic* **Cetatea** fermecată *(1947).*

■ *ION I. CANTACUZINO (1908-1975), critic literar, publicist, critic şi istoric de film, scenarist, regizor, producător. Activitate de cronicar literar şi cinematografic în perioada 1929-1934 la „România Literară", „Fapta", „Excelsior", „Revista Fundaţiilor" şi la Radio. În 1935 publică volumul* **Uzina de basme,** *culegere de eseuri pe teme cinematografice, una dintre primele lucrări de teorie şi critică cinematografică apărute în România. Secretar general al juriului român C.I.D.A.L.C. 1932-1934. Direct implicat în pregătirea legii pentru crearea „Fondului naţional al cinematografiei" (1934), reglementare hotărîtoare pentru crearea industriei cinematografice naţionale. Membru în Comitetul de direcţie al Societăţii „Indrofilm sonor", pentru care scrie scenariul documentarului de lung metraj* **România 1934** *(regia Jean Mihail). Director de producţie al Oficiului Naţional Cinematografic în perioada 1941-1943, calitate în care reuşeşte reorganizarea acestei instituţii, înzestrarea ei cu mijloace tehnice adecvate, ritmicizarea producţiei de jurnal de actualităţi, amplificarea şi diversificarea producţiei de film documentar şi realizarea primelor filme de ficţiune. Sub directa sa conducere, ca producător, se realizează filmul* **O noapte furtunoasă,** *în regia lui Jean Georgescu.*

Din 1943 director de producție al Societății româno-italiene de producție „Cineromit". De perioada în care a condus ONC și „Cineromit" este legată o deschidere a cinematografiei de stat către literații și oamenii de cultură pe care încearcă să-i atragă în sprijinul filmului românesc. Din 1965, I.I. Cantacuzino se consacră cercetărilor de istoria cinematografului în România. I se decernează post-mortem premiul ACIN „pentru contribuția excepțională la fundamentarea și dezvoltarea istoriografiei cinematografiei naționale".

■ *ION COSMA (1905), operator de film. Își începe activitatea cinematografică ca actor în* **Legenda celor două cruci**, *ecranizare de G. Popescu după I.C. Vissarion. Interpret și asistent operator pe lîngă Eftimie Vasilescu la filmele* **Vitejii neamului** *(1927) și* **Năpasta** *(1928). Își perfecționează cunoștințele la „Serviciul cinematografic al armatei" sub îndrumarea lui Nicolae Barbelian, devenind după 1928 principalul colaborator al lui E. Vasilescu la laboratorul acestuia. Împreună cu operatorul Ovidiu Gologan, cu care colaborează constant (coautori ai filmelor* **Crescătorie de crapi și păstrăvi**, 1943; **Cîntece și dansuri din Banat**, *1945), Ion Cosma filmează evenimentele din August 1944, semnînd imaginea primului jurnal de actualități de după Eliberare. Colaborează la o serie de documentare dedicate de Jean Mihail prefacerilor revoluționare din 1944-1948* (**Cîntecul brazdei, Reforma agrară, Țara la datorie,** *1945;* **Rapsodie rustică,** *1946;* **Cu fruntea în soare,** *1948); apoi își consacră activitatea filmului de ficțiune, turnînd lung-metrajele regizorilor Jean Mihail* (**Brigada lui Ionuț,** *1954;* **Rîpa dracului,** *1956), Jean Georgescu* (**Schițe — Caragiale,** *1952;* **Directorul nostru,** *1955;* **Mofturi 1900,** *1964), Paul Călinescu* (**Porto Franco,** *1961), Haralambie Boroș* (**Afacerea Protar,** *1955), Gh. Naghi, A. Miheles* (**Telegrame,** *1959). În 1979 i se decernează Marele premiu ACIN pentru întreaga activitate și contribuția la dezvoltarea artei cinematografice naționale".*

■ **JEAN GEORGESCU** *(n. 1904) a început să scrie un* **roman** *autobiografic; căci regizorului, care a creat exemplara ecranizare* **O noapte furtunoasă** *(1942) ori satira de actualitate* **Directorul nostru** *(1955), îi place să-și amintească de anii '20 cînd debuta pe scenă (la Teatrul Mic) și pe ecran. Povestește cu har despre perioada 1930-1940, cînd a pătruns și s-a afirmat în lumea studiourilor pariziene sau despre* **Mofturi 1900,** *mai recenta (1964) și izbutita sa reîntîlnire cu literatura caragialeană. Pionierul și maestrul comediei cinematografice românești recompune fascinant atmosfera diferitelor epoci și spații de creație străbătute, vorbește cu pasiune despre proiectele sale mai vechi și mai noi, comentează lucid și exigent peisajul nostru cinematografic actual. Dar își păstrează tainele, nu simte nevoia să explice cum a evoluat într-un singur an de la ipostaza de simplu interpret al filmului* **Țigăncușa de la iatac** *(1923, regia - Alfred Halm) la aceea de autor - scenarist, regizor, actor - al filmului* **Milionar pentru o zi** *(1924) și nici nu dă detalii despre performanța de a se impune ca scenarist al lui Christian Jaque* (**Ça colle**) *și ca realizator independent al filmelor* **La Miniature, l'Hereuse aventure, Les Compagnons de Saint-Hubert**). *Jean Georgescu arată fotografii de lucru și partituri tipărite ale șansonetelor lansate în filmele sale franceze, tăieturi din presa epocii, decupaje, contracte și corespondență din urmă cu decenii, ba chiar și scrisoarea (pe care o reproducem) abia primită de la Christian Jaque, regizorul care și-a început activitatea în 1930, a colaborat cu mari staruri, precum Erich von Stroheim și Michel Simon, Gérard Philipe și Jean Marais, cu Brigitte Bardot ori Sophia Loren. Jean Georgescu nu vrea să-și publice memoriile, ci preferă să mai răspundă din nou la întrebarea* **Cum se face un film?!** *și să adauge cîteva* **Picături de „Revelator".**

■ *VICTOR ILIU, regizorul clasicei ecranizări* **Moara cu noroc** *(1956), a fost mai întîi critic și teoretician de film (începînd din 1936 colaborează la „Studentul român", „Cadran", „Dacia nouă", „România literară"; în 1944 e redactor la ziarul „Scînteia", iar în 1963 - redactor șef al revistei „Cinema"); a fost operator (asistentul lui A. Morrin, în 1941, la oficiul Național Cinematografic), a debutat ca regizor de film documentar și a realizat spectacole-filmate (în 1953,* **O scrisoare pierdută,** *în colaborare cu Sică Alexandrescu). A urmat cursurile lui M.S. Eisenstein (1946-1947) și a fost, la rîndu-i, profesor și director la Institutul de Artă Cinematografică din București (1950), pentru a reveni la catedra universitară în 1966-1967. El a fertilizat cinematograful românesc contemporan, prin pionieratul său altruist - după cum precizează Liviu Ciulei, care de asemenea definește întîlnirile și colaborările sale cu Victor Iliu ca pe un contact „rece în formă, de la maestru la discipol, dar dublat mereu de o afecțiune vie care se exprima reținut". Era „cea mai înaltă instanță intelectuală a noastră, a cineaștilor, prima noastră conștiință estetică. Noblețea și strălucirea ei o transfigurau într-o conștiință-criteriu. Prin această conștiință-criteriu, prin această prismă pură de o sfîșietoare claritate, verificam totdeauna tăria sau fragilitatea ideilor" se confesează Lucian Pintilie.*

Numai o parte din „filmele visate" de Victor Iliu au fost realizate de el însuși și totuși ele au devenit realități ale repertoriului românesc, iar **Fascinația cinematografului** *(antologia postumă de articole și eseuri, de extrase din decupajele turnate și de însemnări rămase în manuscris, volum apărut în 1973, la Editura Meridiane, în îngrijirea Biancăi Sofia Iliu și a lui George Littera) marchează un reper de primă importanță în gîndirea teoretică autohtonă.*



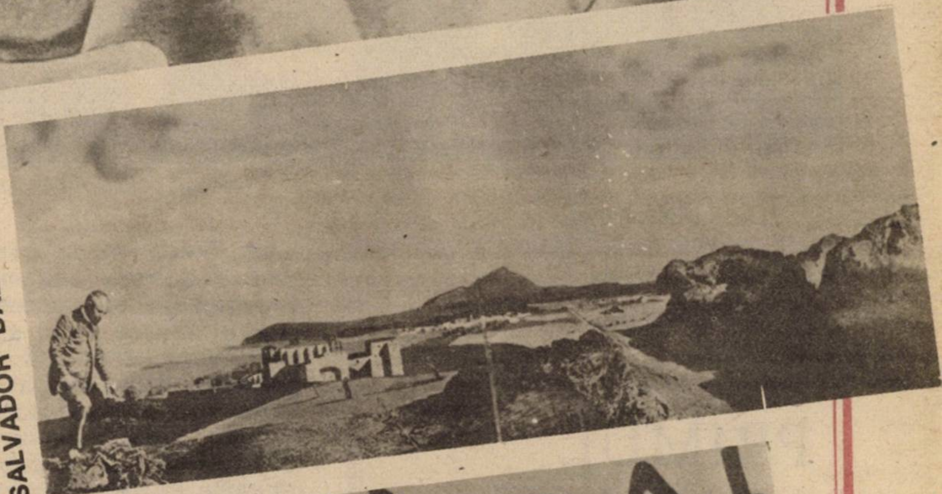
MARC CHAGALL: Autoportret cu șapte degete

ARTE PLASTICE

MARC CHAGALL



SALVADOR DALI





PAUL KLEE



Chagall, Chaban-Delmas și André Malraux

MARC CHAGALL

PRIMUL CONTACT CU PARISUL

LA PARIS mi se părea că descopăr totul, îndeosebi arta meșteșugului. Mă convingeam pretutindeni de acest lucru, în muzee și în saloane.

Nu mai voiam să mă gîndesc la neo-clasicismul lui David, lui Ingres, la romantismul lui Delacroix și la reconstruirea primelor planuri ale discipolilor lui Cézanne și ai cubismului. Aveam impresia că ne mai e încă teamă să ne cufundăm în haos, să zdrobim, să răsturnăm sub picioarele noastre suprafața obișnuită.

Chiar a doua zi după sosirea mea, m-am dus la Salonul Independenților. Prietenul care mă însoțea mă avertizase că-mi va fi imposibil să parcurg tot Salonul într-o singură zi. El, de pildă, de

× *MARC CHAGALL (n. 1887, Vitebsk, Rusia) a venit la Paris în 1910. Pictează tablouri inspirate din folclorul evreiesc, ca acele văzute în timpul copilăriei – se spune în* Istoria ilustrată a picturii *(editura Meridiane, 1973) – într-o familie evreiească sărmană și numeroasă. Îl vor marca și alte evenimente: fericirea sa familială, persecuțiile cărora le sînt victime congenerii săi. În pictura sa „imaginația e totdeauna superioară verosimilului. În universul pe care îl creează, legile lumii fizice sînt abolite. Nu există bariere între diversele regnuri naturale și diferite faze ale timpului. Ceea ce în mod normal e neînsuflețit, se însuflețește odată cu restul: o pendulă, un candelabru zboară la fel de bine ca o pereche de îndrăgostiți". A pictat în 1964 un plafon pentru Opera din Paris.*

fiecare dată cînd îl vizitează, iese de acolo frînt de oboseală. Deplîngîndu-l și urmînd metoda mea, am străbătut alergînd toate sălile de la început, ca și cum aș fi fost urmărit de un torent, și m-am repezit apoi spre sălile centrale. Așa îmi crutam forțele.

Am pătruns în miezul picturii franceze din 1910. Și m-am cramponat de ea. Nici o academie nu mi-ar fi putut da tot ce am descoperit vizitînd expozițiile Parisului, muzeele lui, privindu-i vitrinele. Toți discipolii zeloși ai cubismului dovedeau un gust precis al măsurii, al clarității, un simț sigur al formei, pe care le întîlneai chiar și pe pînzele unor artiști secundari.

Nu știu dacă altcineva în afară de mine a putut să-și facă o idee mai clară despre diferența aproape insurmontabilă care, pînă în 1914, exista între pictura franceză și aceea din alte țări. Mi se pare că în străinătate lumea nu-și dădea deloc seama de acest lucru. Eu unul n-am încetat de a mă gîndi mereu la el. Nu era vorba de aptitudinile, mai mult sau mai puțin mari, ale unui individ sau ale unui popor. Alte forțe, mai degrabă organice sau psihofizice predispun fie spre muzică, fie spre pictură sau literatură, fie spre somn.

După ce am locuit cîtva timp într-un atelier din fundătura Maine, m-am mutat într-altul din „La Ruche“, care corespundea mai bine cu mijloacele mele bănești. Așa se numeau o sută de ateliere înconjurate de o grădiniță, foarte aproape de atelierele din Vaugirard. Atelierele erau locuite de boema artistică din toate țările.

Pe cînd în atelierele rusești hohotea de plîns un model ofensat, din cele ale italienilor se înălțau cîntece și sunete de chitare, în cele ale evreilor se auzeau discuții aprinse. Eu stăteam singur în atelierul meu în fața unei lămpi cu gaz. Atelierul era plin vîrf cu pînze care, de fapt, nu erau pînze, ci fețe de mese, cearșafuri, cămășile mele de noapte făcute bucăți.

ORA două, trei dimineața. Cerul e albastru. Se ivesc zorile. Colo-așa ceva mai departe, se înjunghiau vitele, vacile mugeau și eu le pictam.

Vegheam așa nopți întregi. De-o săptămînă atelierul nici nu fusese curățat.



Apollinaire

Cal înaripat



Rame, coji de ouă, cutii goale de bulion zăceau grămadă pe jos. Lampa ardea și eu odată cu ea. Lampa ardea pînă ce afară întunericul se subția, fereastra se făcea albăstruie-deschis și zorile făceau să pălească strălucirea lămpii. Atunci mă cățăram pînă la colțișorul meu. Ar fi trebuit să cobor în stradă și să cumpăr pe datorie cornuri calde, dar mă culcam. Mai tîrziu venea îngrijitoarea; nu știu bine dacă venea ca să facă ordine în atelier (era indispensabil? cel puțin să nu se atingă de masa mea!) sau ca să se culce cu mine. Pe dușumea, zăceau reproduceri de Greco, de Cézanne, resturile unui hering pe care îl împărțeam în două, capul pentru prima zi, coada pentru a doua și, mulțumescu-ți ție Doamne, coji de pîine. Dar poate că o să vină Cendrars[1] și o să mă invite să iau masa cu el. Înainte de a intra în atelierul meu, trebuia totdeauna să aștepte, ca să-mi dea răgaz să fac puțină ordine, să mă îmbrac, căci lucram gol. În general, nu suport nici o haină pe mine, mă îmbrac fără gust.

Nimeni nu-mi cumpăra tablourile. De altfel, nici nu mă gîndeam că ar fi posibil așa ceva.

O singură dată, domnul Malpel mi-a oferit douzeci și cinci de franci pe un tablou expus la Salon, în caz că nu-l vînd. „Dar foarte bine, m-am grăbit eu să replic, la ce bun să mai aștept".

Nu știu ce se întîmplă acum: după douăzeci de ani, tablourile se vînd. Se spune chiar ca un francez autentic, Gustave Coquiot, colecționează tablourile mele. Ar trebui să-l întîlnesc și să-i mulțumesc.[2] Iar eu, în ajunul războiului, am împrăștiat la întîmplare aproape patru sute din pînzele mele în Germania, Olanda, la Paris, aproape pretutindeni. Atîta pagubă! Cel puțin, din moment ce nu-i costă nimic, oamenii se vor osteni să le agațe pe pereți.



Lui Charlie Chaplin

FIIND la Paris, m-am dus la baletele lui Deaghilev, ca să mă întîlnesc cu Bakst[3] și Nijinski[4]. Cît a trăit Deaghilev n-a știut niciodată dacă trebuie să se împrietenească cu mine și cum anume să procedeze.

Pentru mine, baletele aveau același punct de plecare ca și „Myr Iskustwo", care a fost de altfel întemeiat tot de

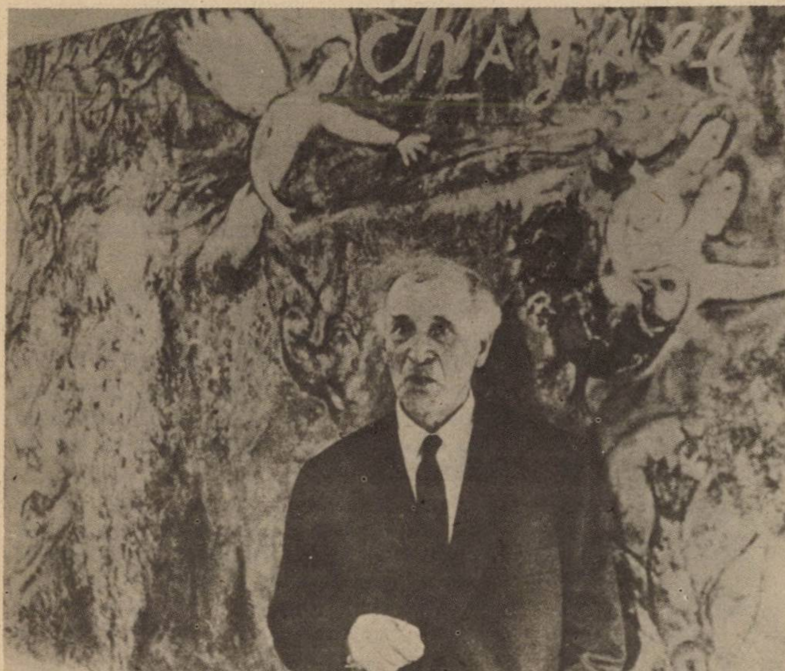
---

[1] *Blaise Cendrars, zis Frederic-Louis Sauses (1.XI.1887 - 21.I.1961), poet, romancier, reporter, memorialist, de origine elvețiană, novator al tehnicii poetice, a utilizat simultanismul, discontinuitatea etc., fructificate de Apolinaire și suprarealism. Din vasta sa operă citām:* Paște la New York *(1912),* Panama sau aventurile celor șapte unchi ai mei *(1918),* Viața periculoasă *(1938),* Omul năucit *(1945),* Mîna tăiată *(1946).*

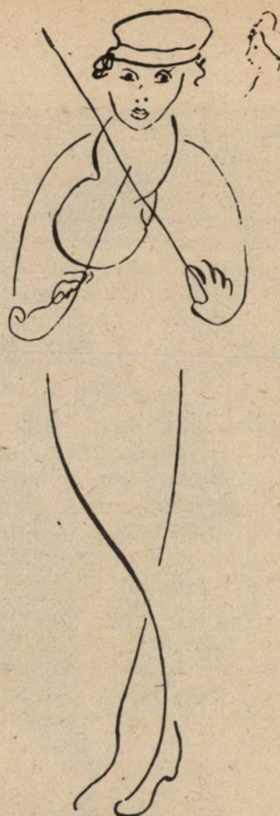
[2] *Chagall făcea această afirmație în momentul cînd își redacta amintirile în limba rusă, adică în anii primului război mondial.*

[3] *Lev Samoilovici Bakst (Petersburg, 1866, Paris 1924), pictor și decorator rus, a făcut parte dintre artiștii ruși care, rupînd cu realismul, a reînviat arta decorativă teatrală, numele lui fiind strîns legat de baletele ruse, pentru care a lucrat în 1909 și 1921.*

[4] *Vațlav Fomici Nijinski (1890-1950), dansator rus de origine poloneză. A debutat în 1907 la Teatrul Marinski din Petersburg, apoi a făcut parte din trupa lui Deaghilev, stabilindu-se în străinătate, unde a realizat creații remarcabile în „baletele ruse", devenind cel mai mare dansator al epocii sale. Bolnav psihic, a părăsit scena în 1917.*



CHAGALL



Deaghilev. Toate descoperirile, „noutățile" erau acum filtrate, poleite spre a se ajunge la un stil plăcut și picant.

Cum s-a deschis ușa culiselor, l-am zărit, de departe, pe Bakst. Nijinski vine fugind, mă zgîlțîie de umeri. Dar se și avîntă ca-n zbor spre scenă, unde îl așteaptă Karsawina.[5] Se dădea **Spectacolul trandafirului.**

Patern, Bakst îl oprește.

„Wasia, așteaptă, vino aici". Și îi aranjează cravata lui lată.

Lîngă el, d'Annunzio, mic de statură, cu mustăți fine, flirtează drăgăstos cu Ida Rubinstein.[6]

Mă simt prost. Bakst mă sfătuise doar să nu mă duc la Paris, avertizîndu-mă că am toate șansele să mor de foame și că nu trebuie să contez pe el. Cînd se mai afla încă la Petersburg, mi-a dat totuși o sută de ruble, sperînd că am să pot deveni asistentul lui ca scenograf. Dar văzînd că sînt lipsit de îndemînare cînd e vorba să pictez decoruri, m-a lăsat în voia soartei. Eu am plecat totuși și iată-mă în fața lui. Îmi vine greu să-i vorbesc. Știu că Bakst e extrem de nervos. Și eu la fel. Nu mă simt jignit. Dar ce? Trebuia să rămîn în Rusia? Acolo, cînd mi se întîmpla să expun în cadrul grupului de tineri artiști, tablourile mele erau agățate (dacă se întîmpla cumva să fie autorizat acest lucru) în cele mai îndepărtate și întunecoase colțuri.

Cînd am trimis, după sfaturile lui Bakst, cîteva pînze la expoziția organizată de „Myr Iskustwo", ele au rămas pur și simplu în apartamentul unuia din membri, în timp ce aproape orice pictor rus, oricare i-ar fi fost valoarea, era invitat să facă parte din această societate.

PARIS! Pentru mine, n-a existat un cuvînt care să fie mai plăcut. La drept vorbind, în clipa aceea, puțin îmi păsa dacă Bakst o să vină sau nu să mă vadă. Dar cînd a fost să-și ia rămas bun, mi-a spus: „Am să trec pe la d-ta să văd ce lucrezi".

Și într-o zi chiar a și venit.

„Acum, mi-a spus el, culorile d-tale cîntă".

Astea au fost ultimele cuvinte adresate de profesorul Bakst fostului său

5 Tamara Karsawina (n. 1885), dansatoare rusă, naturalizată apoi englezoaică, stea a „Baletelor ruse", mare interpretă a repertoriului clasic.

6 Dansatoare de origine rusă (1880–1960) și totodată o mare mecenă.



Omul purtînd strada

elev. Ceea ce a văzut l-a convins, poate, că aici, în „La Ruche", la Paris, în Franța, în Europa, eu sînt un om.

În căutările mele artistice, nu o dată am hoinărit pe strada Laffitte, contemplînd sutele de tablouri de Renoir, Pissarro, Manet, din galeria lui Durand-Ruel. Îndeosebi, mă atrăgea galeria lui Vollard[7] dar nu îndrăzneam să intru în ea.

În vitrinele întunecate, prăfuite nu erau decît ziare vechi și o statuetă de Maillol[8] care părea că s-a rătăcit acolo. Îmi arunc ochii, căutînd să văd tablouri de Cézanne. Sînt pe zidul din fund, fără rame. Mă apropii de vitrină, turtindu-mi nasul de geam și deodată mă izbesc chiar de Vollard. E singur în mijlocul galeriei sale, îmbrăcat cu un pardesiu. Mi-e teamă să intru. Pare morocănos. Nu cutez.

Dar vitrinele galeriei Bernheim, din piața Madeleine, sînt luminate ca pentru o nuntă. În ele sînt expuse tablouri de Van Gogh, Gauguin, Matisse. Privești, intri și ieși după cum ți-e placul. Ceea ce am și făcut, o dată sau de două ori pe săptămînă. Dar cel mai în largul meu mă simțeam la Luvru. Prieteni dispăruți de multă vreme. Pînzele lor mi-au lumint copilăria, și tablourile lui Chardin[9], Fouquet[10], Géricault[11] m-au făcut să mă opresc în fața lor de nenumărate ori.

UN amic de la „Ruche" fabrica tablouri și le ducea în piață să le vîndă. Într-o zi, i-am spus: „Poate că aș reuși și eu să vînd ceva la piață". El picta femei în crinolină plimbîndu-se într-un parc. Asta nu-mi convenea, dar un peisaj **„à la Corot"**? De ce nu? Am cumpărat o fotografie, dar cu cît mă sileam mai mult să-l imit pe Corot, cu atît mă îndepărtam mai mult de el și pînă la urmă am pictat un tablou **„à la Chagall"**. Amicul și-a bătut joc de mine. Dar care nu mi-a fost surpriza cînd am dat peste pînza asta, mai tîrziu, în salonul unui amator?

Înarmat cu o scrisoare de la Canudo, în care mi se aduceau cele mai mari elogii, m-am dus să prezint domnului Doucet o mapă cu cincizeci de acuarele. Aveam vaga speranță că o să-mi cumpere poate ceva. După un sfert de oră de așteptare în antecamera sa, servitorul s-a întors și mi-a înapoiat mapa. „N-avem nevoie de cel mai bun colorist al epocii noastre", mi-a spus el, în numele stăpînului său.

Altă scrisoare de recomandație a lui

[7] *Ambroise Vollard (1868–1939), negustor de tablouri și scriitor. A publicat amintiri despre artiștii din epoca sa.*

[8] *Aristide Maillol (1861–1944), sculptor francez, autorul unor monumente închinate morților (Cèret, Port-Vendres) și al unor statui plasate în 1965 în grădina Tuilleries, în fața muzeului Luvru.*

[9] *Jean-Baptiste Chardin (1699–1779), pictor francez, autorul unor naturi statice, portrete, scene de gen și pasteluri, socotit drept cel mai mare pictor francez al realității secolului al XVIII-lea.*

[10] *Jean Fouquet (1420–1470 sau 1480), pictor și miniaturist francez.*

[11] *Théodore Géricault (1791–1824), pictor francez, primul dintre romantici care l-a influențat mult pe Delacroix la începutul carierei sale. Cea mai cunoscută operă a sa e* **Pluta Meduzei** *(1819), expusă la Luvru.*



Eu și satul

Canudo, adresată unui regizor de cinema, a avut mai mult succes. Se pregătea un film, în care trebuiau să apară artiști pictori. Eu eram unul dintre ei. Toți lucrau în atelierul unui profesor. Nu mai știu bine dacă profesorul sau unul dintre elevii lui s-a îndrăgostit de model sau chiar de clientă. Din atelier, scena s-a transportat la marginea unui lac, unde. pe o terasă, era instalată o masă mare, plină cu tot felul de bunătăți. Ne-am așezat în jurul mesei și am mîncat cu mare plăcere, în timp ce eram filmați. Eu am mîncat cu pofta inimii mele. Mai rău a fost după aceea, cînd ni s-a propus să facem o mică plimbare cu barca, fiecare cavaler cu doamna lui. A mea era o fată tînără, destul de plictisitoare și puțin fotogenică. Fiind bărbat, eu trebuia să vîslesc,



Plafonul Operei din Paris. Schiță

ceea ce n-am știut niciodată. Barca noastră era departe de mal. Operatorul filmează și-mi strigă: „Vîslește odată!" Dar eu nu puteam, căci nu mă pricepeam deloc. Fata era grozav de furioasă. Dar la casă, cu costumul meu sub braț, am încasat totuși cîțva franci pentru ziua aceea de muncă. Regret că n-am văzut filmul ăsta. Mai tîrziu, cineva mi-a spus că m-a văzut pe ecran.

PE vremea, aceea, expozițiile particulare erau rare; Matisse și Bonnard[12] erau aproape singurii care își expuneau lucrările. Ideea aceasta nici nu ne trecea prin minte. Frecventam atelierele și academiile din Montparnasse și, în același timp, mă pregăteam cu înflăcărare pentru Salon.

Dar cum naiba să fac ca să-mi duc tablourile mele atît de țipătoare prin „La Ruche" și tot Parisul? Un om de treabă, emigrant și el, s-a însărcinat cu treaba asta. Pe drum căruciorul meu se întîlnea cu cele ale celorlalți pictori care își transportau și ei tablourile la Salon. Toate se îndreptau spre barăcile de lemn, de lîngă piața Alma. Aici, în scurt timp, am să-mi pot da bine seama prin ce mă deosebesc eu de pictura franceză tradițională. În sfîrșit, tablourile sînt agățate pe pereți. Peste o oră, trebuie să aibă loc vernisajul. Dar cenzorul înaintează spre pînzele mele și ordonă să fie scoasă una din ele: **Măgarul și femeia.** Prietenul meu și cu mine încercăm să-l convingem: „Dar, domnule, tabloul nu-i ceea ce credeți dvs., nu-i nici o pornografie!"

Lucrurile s-au aranjat. Tabloul e din nou agățat pe perete. Cum mă plîngeam că sînt persecutat chiar la Salon, soția unui doctor, la care mă duc uneori ca să mă distrez și să mă consolez, îmi spune: „Da? Mare pagubă! N-ai decît să nu mai pictezi asemenea tablouri!"

N-aveam decît douzeci de ani și începusem să mă tem de oameni.

Dar venea poetul Rubiner. Venea și Cendrars, care mă consola doar cu strălucirea ochilor lui. Nu de puține ori m-a sfătuit, a avut grijă de mine, dar eu nu-l ascultam deloc, cu toate că avea dreptate. El căuta să mă convingă că puteam picta liniștit alături de cubiștii orgolioși, pentru care eu nu însemnam poate nimic. Ei nu mă stînjeneau. Îi priveam pieziș și mă gîndeam: „Să-și mănînce după pofta inimii perele lor pătrate de pe mesele lor triunghiulare!"

Nu mai încape nici o îndoială că, pentru francezi, primele mele tendințe erau puțin ciudate. Eu le contemplam însă cu atîta dragoste! Era penibil.

Dar arta mea, îmi spuneam eu, e poate o artă absurdă, cu mercur scînteietor care a țîșnit pe pînzele mele. Și mă gîndeam: „Jos naturalismul, impresionismul și cubismul realist!"

Mă întristează și mă silesc să pictez cum nu vreau. Toate problemele — volumul, perspectiva, Cézanne, plastica neagră — sînt aduse pe tapet.

Încotro ne îndreptăm? Ce-i cu epoca aceasta, care cîntă imnuri artei tehnice, care divinizează formalismul? Fie binevenită nebunia mea! O baie expiatoare! O revoluție de fond, nu numai de suprafață!

Nu spuneți că sînt un fantast! Dimpotrivă, sînt realist. Iubesc pămîntul și oamenii lui.

(Din „Ma vie", editura Stock, Paris, 1983)

Prezentare și traducere de
PAUL B. MARIAN

---

[12] *Pierre Bonnard (1867-1947) a expus alături de Vuillard și Maurice Denis, din 1891 pînă în* 1899, iar după 1900 a evoluat spre o artă influențată de impresionism.

SALVADOR DALI

JURNALUL UNUI GENIU

15 iulie 1952

Nu căuta să fii modern. E singurul lucru pe care, din nenorocire, orice ai face, n-ai să-l poţi evita.

SALVADOR DALI

ÎI MULŢUMESC iarăşi lui Sigmund Freud şi proclam, mai tare ca oricînd, marile lui adevăruri. Eu, Dali, care sînt adîncit într-o constantă introspecţie şi o analiză minuţioasă a celor mai mărunte dintre gîndurile mele, am descoperit deodată că, fără să-mi dau seama, n-am pictat toată viaţa decît coarne de rinocer. Mă văd încă de la vîrsta de zece ani, copil-lăcustă, pe cale să mă rog în patru labe în faţa unei mese din corn de rinocer. Da, pentru mine era deja un rinocer! Îmi revăd astfel toate picturile şi sînt uluit de mulţimea de rinoceri pe care o conţine opera mea. Chiar renumita mea **Pîine**[1] este un corn de rinocer, pus cu gingăşie într-un coş. Acum îmi explic entuziasmul meu în ziua cînd Arturo Lopez mi-a dăruit celebrul baston din corn de rinocer. Bastonul mi-a creat, deîndată ce am intrat în stăpînirea lui, o iluzie cu totul iraţională. M-am legat de el cu un fetişism nemaipomenit, dus pînă la obsesie, ajungînd pînă acolo că, într-o zi la New York, l-am lovit pe un frizer care, din neatenţie, fusese cît pe-aci să mi-l spargă, coborînd prea repede fotoliul



basculant pe care îl pusesem cu grijă. Mînios, l-am lovit brutal, în umăr, cu bastonul, ca să-l pedepsesc, dar, îndată după aceea, desigur, i-am dat un bacşiş foarte bun ca să nu se supere.

Rinocerule, rinocerule, cine eşti?

1 august 1952

ASTĂ-SEARĂ, pentru prima oară de cel puţin un an încoace, privesc cerul

[1] *Tablou datînd din 1945*

■*SALVADOR DALI s-a născut în 1904 la Figueras, în Catalonia. A studiat la Madrid şi, deşi în primii ani ai carierei sale artistice a fost influenţat de curentele epocii (futurism, cubism etc.), şi-a vădit de timpuriu vocaţia pentru „pictura metafizică". În 1925 deschide prima expoziţie la Barcelona, iar doi ani mai tîrziu, la Paris, îi întîlneşte pe Picasso şi Breton, fiind gata să se alăture grupului suprarealist ale cărui idei despre artă îi sînt apropiate, şi în rîndurile căruia, după cum va spune Breton mai tîrziu, „se strecoară" în 1929. Tot acum o întîlneşte pe Gala Eluard care ulterior îi va fi soţie şi inspiratoare. Expoziţia pe care o deschide în acelaşi an (1929) îi prezintă operele suprarealiste, care-i ilustrează teoria „paranoiei critice". În esenţă este vorba de reprezentarea unor imagini generate de asocieri libere de idei, pornind de la forme întîmplătoare, cu sau fără semnificaţie. Deşi André Breton îl reneagă pe Dali în 1934, arta acestuia ţine totuşi de estetica suprarealistă, cu care are în comun umorul.*

înstelat. Îmi pare mic. Sînt oare eu cel care crește sau universul cel care se micșorează? Sau amîndouă deodată? Ce diferență față de contemplațiile siderale dureroase ale adolescenței mele! Ele mă nimiceau în ceea ce romantismul mă făcea pe atunci să cred: insondabilele și nesfîrșitele imensități cosmice. Eram stăpînit de melancolie, fiindcă toate emoțiile mele erau de hedefinit. Acum, dimpotrivă, emoția mea este atît de ușor de definit, încît i-aș putea face mulajul. Și, în aceași clipă, hotărăsc să-mi comand un mulaj în ghips care să înfățișeze cu maximum de exactitate emoția pe care mi-o dă contemplarea boltei cerești.

Sînt recunoscător fizicii moderne de a fi confirmat prin cercetările ei noțiunea asta, plăcută, sibaritică și antiromantica la maximum, că „spațiul este finit". Emoția mea are forma desăvîrșită a unui **continuum** cu patru fese, gingășia cărnii Universului însuși... Sînt atît de mulțumit să văd Cosmosul redus la proporțiile astea rezonabile, încît aș fi în stare să-mi frec mîinile, dacă gestul acesta ticălos n-ar fi tipic anti-dalinian. Înainte de a adormi, în loc să-mi frec mîinile, o să mi le sărut, cuprins de bucuria cea mai curată, repetîndu-mi că Universul, ca orice lucru material, pare cumplit de meschin și strîmt dacă-l comparăm, de pildă, cu lărgimea unei frunți pictate de Rafael.

Port Lligat, 1 noiembrie 1952

De îndată ce moare un om important sau chiar semi-important, încerc sentimentul, acut, bizar și liniștitor totodată, că mortul acesta a devenit dalinian sută la sută, fi-





poezia, inițiativa lăsată imaginației, iar temele ei obsesive ne dezvăluie un univers intim coerent, aflat cu precădere sub semnul erotismului. În 1936, Dali se desparte în mod spectaculos de suprarealism în favoarea clasicismului italian. Între 1940 și 1948, locuiește în Statele Unite. La întoarcerea sa în Spania, se instalează la Port-Lligat și se căsătorește religios cu Gala. Pentru a-și crea și întreține mitul – chiar și în ceea ce privește persoana sa fizică – Dali dă dovadă de un adevărat geniu publicitar și de o lipsă de modestie intenționat șocantă: paginile Jurnalului *său sînt, nu o dată, revelatoare în acest sens. El se impune, în cele din urmă, ca adevărat reprezentant al suprarealismului.*

În prezent, profund afectat de moartea soției sale, Gala, Dali e suferind. În august-septembrie 1984 a fost spitalizat și supus unei grele operații.



Geneză

indcă, de acum încolo, o să ocrotească înflorirea operei mele.

SALVADOR DALI

ESTE ziua cînd mă gîndesc la morţi şi la mine. Ziua cînd mă gîndesc la moartea lui Federico Garcia Lorca, împuşcat la Grenada, la sinuciderea lui René Crevel la Paris şi a lui Jean-Michel Franck la New York. La moartea suprarealismului. La prinţul Mdivani, ghilotinat de Rolls-Royce-ul lui. La moartea prinţesei Mdivani şi a lui Sigmund Freud, exilaţi la Londra. La dubla sinucidere a lui Stefan Zweig şi a soţiei lui. La moartea prinţesei de Faucigny-Lucinge. La moartea lui Christian Bérard şi a lui Louis Jouvet, care a avut loc la teatru. La moartea lui Gertrude Stein şi a lui José-Maria Sert. La moartea lui Missia şi a lui Lady Mendel. A lui Robert Desnos şi a lui Antonin Artaud. La cea a existenţialismului. La moartea tatălui meu. La cea a lui Paul Eluard.

Calităţile mele de analist şi de psiholog, am convingerea că sînt superioare celor ale lui Marcel Proust. Nu numai fiindcă, printre numeroasele metode pe care el nu le cunoştea, eu mă servesc de psihanaliză, ci mai ales fiindcă structura mea spirituală e de tip eminamente paranoic, deci dintre cele mai potrivite pentru exerciţii de acest gen, în timp ce a lui era cea a unui nevrozat deprimat, adică cea mai puţin aptă pentru astfel de investigaţii. Lucru ce se poate recunoaşte cu uşurinţă după stilul deprimant şi distrat al mustăţilor lui, care, asemeni acelora chiar şi mai deprimante ale lui Nietzsche, sînt exact la polul opus al bacantelor vioaie şi vesele ale lui Velázquez sau al celor ultra-rinocerontice ale genialului şi umilului dumneavoastră slujitor.

E adevărat ca mi-a plăcut întotdeauna să mă servesc de sistemul pilos, fie

din punct de vedere estetic, ca să determin numărul de aur care depinde de așezarea firelor de păr, fie în domeniul psihopatologic al mustăţii, această constantă tragică a caracterului, cu siguranţă semnul cel mai truculent al figurii masculine. E și mai adevărat că dacă-mi place atît de mult să mă slujesc de termeni gastronomici ca să fac să fie înghiţite ideile mele filosofice care se digeră dificil și laborios, cer întotdeauna acestor idei o limpezime feroce pînă în cele mai mărunte detalii. N-aș îngădui nici o absenţă a clarităţii, oricît de măruntă ar fi.

Astfel, îmi place să afirm că Marcel Proust, cu introspecţia lui masochistă și cu decorticarea lui anală și sadică a societăţii, a izbutit să compună o prodigioasă ciorbă de raci impresionistă, super-sensibilă și cvasi-muzicală. Nu lipsesc din ea decît racii, despre care se poate spune că sînt acolo prin esenţă. În timp ce Salvador Dali, dimpotrivă, graţie tuturor esenţelor și chintesenţelor celor mai imponderabile ale auto-decorticărilor sale și ale altora, care nu sînt niciodată asemănătoare, izbutește să vă ofere, pe o farfurie orbitoare și fără nici un dram de cunoaștere, un rac adevărat, înotînd, concret, lucios și articulat ca o adevărată armură comestibilă a realităţii, cum este ea într-adevăr.

Dintr-un rac, Proust izbutește să facă muzică, Dali, dimpotrivă, cu ajutorul muzicii izbutește să facă un rac.

Acum să trecem la moartea contemporanilor pe care i-am cunoscut și care mi-au fost prieteni. Primul sentiment pe care-l încerc, liniștitor, este acela că ei devin atît de dalinieni, încît vor lucra la izvoarele operei mele. Totodată, un alt sentiment, neliniștitor și paradoxal, se manifestă: cred că eu sînt cauza morţii lor!

Fără să trebuiască s-o cer, interpretarea mea paranoic-delirantă îmi dă dovezile cele mai amănunţite ale responsabilităţii mele criminale. Dar cum, din punct de vedere obiectiv, este fals, și cum, pe de altă parte, eu plutesc deasupra tuturor, datorită unei inteligenţe aproape supraomenești, lucrurile, în cele din urmă, se aranjează. Și astfel, vă pot mărturisi cu melancolie, fără pic de rușine, că morţile succesive ale fiecăruia dintre prietenii mei, suprapunîndu-se în straturi foarte fine de „false sentimente de vinovăţie", formează în cele din urmă un fel de pernă moale pe care adorm seara, mai proaspăt și mai puţin tulburat ca oricînd.


Corpus Hipercubicus

MORT, împușcat la Grenada, poetul morţii violente, Federico Garcia Lorca! Ole!

Cu strigătul acesta tipic spaniol am întîmpinat la Paris știrea morţii lui Lorca, cel mai bun prieten din frămîntata mea adolescenţă.

Exclamaţia asta, pe care, biologic, o scoate amatorul de coride, de fiecare dată cînd matadorul izbutește o „pasă" frumoasă, sau care ţîșnește din gîtul celor care-i încurajează pe cîntăreţii fla-



Cap rafaelic

Naşterea Afroditei



menco, am scos-o cu prilejul morţii lui Lorca, arătînd astfel în ce măsură destinul lui se sfîrşea printr-o reuşită tragică şi tipic spaniolă.

Cel puţin de cinci ori pe zi, Lorca făcea aluzie la moartea lui. Noaptea nu putea adormi, dacă nu ne duceam mai mulţi să-l „culcăm". Odată în pat, el mai găsea o cale să prelungească la nesfîrşit conversaţiile poetice cele mai transcendentale care au avut loc în veacul acesta. Aproape întotdeauna discuta pînă la urmă despre moarte şi, mai ales, despre propria-i moarte.

Lorca interpreta imitînd şi cîntînd toate subiectele despre care vorbea, în special propria-i moarte. O regiza mimînd-o: „Iată, spunea el, cum o să arăt în clipa morţii!" După care dansa un fel de balet orizontal închipuind mişcările sacadate ale trupului său în timpul înmormîntării, cînd sicriul avea să coboare un anumit povîrniş abrupt din Grenada. Apoi ne arăta cum avea să arate faţa lui la cîteva zile după moarte. Şi trăsăturile lui, care de obicei nu erau frumoase, se aureolau deodată de o frumuseţe necunoscută, ba chiar de o drăgălăşenie extraordinară. Atunci, sigur de efectul pe care-l produsese asupra noastră, zîmbea, strălucind de triumful posesiunii lirice absolute a spectatorilor săi.

El scrisese:

El rio Guadalquivir tiene las barbas granates
Granada tiene dos rios, uno llanto, el otro sangre

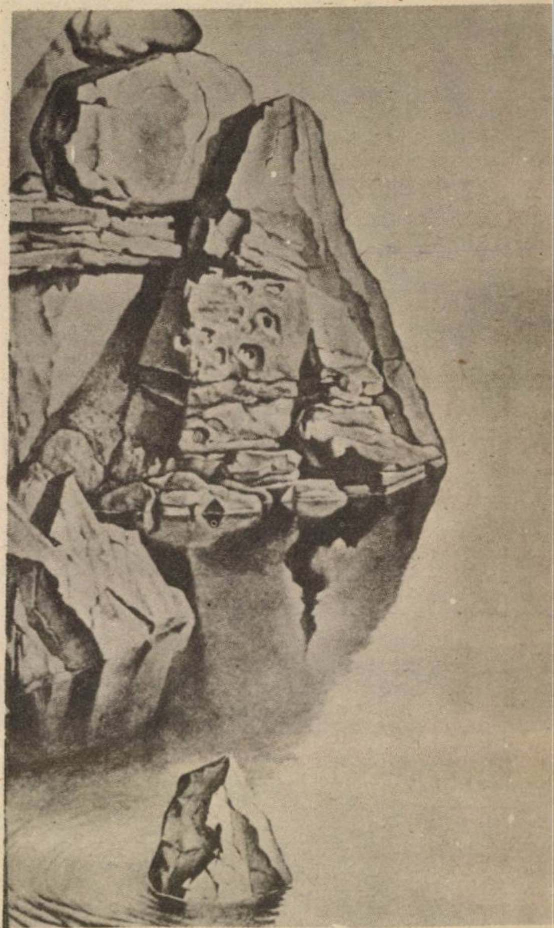
(Fluviul Guadalquivir are barba grena/ Granada are două fluvii, unul de lacrimi, altul de sînge.)

De asemenea, la sfîrşitul odei închinate lui Salvador Dali (de două ori nemuritoare), Lorca face o aluzie lipsită de echivoc la propria-i moarte şi-mi cere să nu zăbovesc atîta vreme cît viaţa şi opera mea vor fi înfloritoare.

Ultima dată cînd l-am văzut pe Lorca a fost la Barcelona, cu două luni înainte de războiul civil. Gala (soţia pictorului — n.n.), care nu-l cunoştea, a fost răscolită de fenomenul acesta lipicios, de un lirism total. Sentimentul a fost, dealtfel, reciproc: timp de trei zile, Lorca, extaziat, n-a vorbit decît despre Gala. Tot astfel, Edward James, poetul imens de bogat şi super-sensibil ca o



Primăvară



Peisaj fantastic

pasăre-muscă, s-a prins și a rămas țintuit în lipiciul personalității lui Federico. James se îmbrăca într-un costum tirolez prea brodat, cu pantaloni scurți și cămașă de dantelă. Lorca spunea despre el că-i o pasăre-muscă îmbrăcată ca un soldat de pe vremea lui Swift.

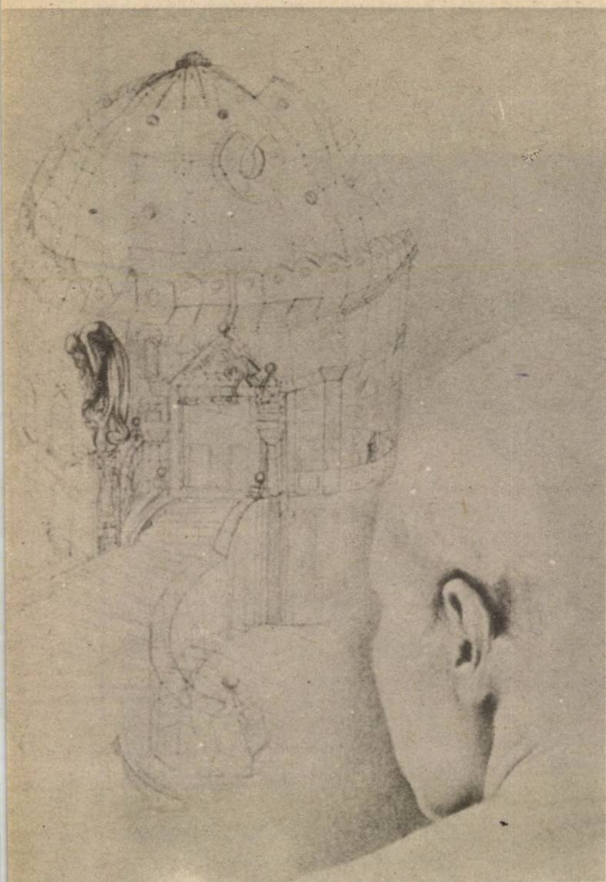
În timpul unui prînz la restaurantul „Canari de la Garriga", o insectă foarte mică, extrem de bine înveșmîntată, a traversat fața de masă în pas de gîscă. Lorca a recunoscut-o deîndată și a scos un strigăt, dar, punînd degetul pe ea, nu i-a spus lui James despre ce era vorba. Cînd și-a retras degetul, nu mai era nici urmă de insectă. Ei bine, insecta asta mică, și ea poetă și îmbrăcată în dantele tiroleze, ar fi putut fi singura care să schimbe soarta lui Lorca.

Într-adevăr, James tocmai închiriase villa Cimbrone, lîngă Amalfi, care i-a inspirat lui Wagner opera **Parsifal.** Ne-a invitat pe Lorca și pe mine să locuim acolo cît vrem. Timp de trei zile, prietenul meu s-a zbătut contra acestei alternative neliniștitoare: să se ducă sau nu? Din sfert în sfert de oră, își schimba părerea. La Grenada, taică-său, bolnav de inimă, se temea de moarte. În cele din urmă, Lorca a promis că o să vină după noi, după ce se va fi dus să-și vadă tatăl, ca să se liniștească. Între timp, războiul civil a izbucnit. Lorca a fost împușcat, în timp ce taică-său e și azi în viață.

Wilhelm Tell? Rămîn convins că dacă n-am izbutit să-l luăm pe Federico cu noi, caracterul lui psiho-patologic anxios și nehotărît îl va fi împiedicat să



Tîrg de sclavi



Gala transformîndu-se într-un plan arhitectural

vină să ne întîlnească la villa Cimbrone. Totuşi, în clipa aceea s-a născut în mine un grav sentiment de vinovăţie faţă de el. Nu insistasem destul ca să-l smulg din Spania. Dacă aş fi vrut într-adevăr, l-aş fi putut duce în Italia. Dar scriam atunci un mare poem liric, **O mănînc pe Gala,** şi, de fapt, în mod mai mult sau mai puţin conştient, eram gelos pe Lorca. Voiam să fiu singur în Italia, în faţa teraselor de cipri şi de portocali, în faţa templelor solemne de la Paestum, care, dealtfel, ca să-mi satisfac fericirea de megaloman şi setea de singurătate, trebuia să am norocul şi bucuria să nu-mi placă deloc. Da, în clipa aceea a descoperirii daliniene a Italiei, raporturile cu Lorca şi corespondenţa noastră violentă au semănat, printr-o ciudată coincidenţă, cu faimoasa ceartă dintre Nietzsche si Wagner. E totodată epoca în care făceam apologia lui **Angélus** de Millet, sau cînd scriam cea mai bună carte a mea, încă inedită, **Mitul tragic al lui Angélus de Millet,**[2] şi cel mai bun balet al meu, care n-a fost încă montat, intitulat **Angélus de Millet,** pentru care voiam muzica **Arlezienei** lui Bizet şi muzica inedită a lui Nietzsche. Nietzsche însuşi scrisese partitura asta în pragul nebuniei, în cursul uneia dintre crizele lui antiwagneriene. Contele Étienne de Beaumont a descoperit-o, cred, într-o bibliotecă din Basel şi, fără s-o fi auzit vreodată, mi-am închipuit că e singura muzică potrivită pentru opera mea [...] În orice caz, un lucru e sigur. De fiecare dată cînd din adîncul singurătăţii mele izbutesc să fac să-mi ţîşnească din creier o idee genială, sau o trăsătură de penel arhangelic minunată, aud întotdeauna vocea răguşită şi uşor înăbuşită a lui Lorca strigîndu-mi: Ole!

Port Lligat, 1 mai 1953

AM petrecut iarna la New York, ca de obicei, dobîndind cele mai mari succese de toate felurile. De o lună sîntem la Port Lligat, şi astăzi, ca anul trecut, hotărăsc să-mi reiau jurnalul. Inaugurez ziua de 1 mai daliniană lucrînd frenetic, după cum mă îndeamnă o blîndă neliniște creatoare. Mustăţile mele n-au fost niciodată atît de lungi ca acum. Tot trupul meu e închis în haine. Doar mustăţile ies în afară.

6 septembrie 1953

ÎN fiecare dimineaţă cînd mă trezesc, încerc plăcerea supremă pe care azi o descopăr pentru prima oară: aceea de a fi Salvador Dali, şi mă întreb minunîndu-mă ce lucru minunat o să mai facă azi acest Salvador Dali. Şi pe zi ce trece îmi e tot mai greu să înţeleg cum pot trăi alţii fără să fie Gala sau Salvador Dali.

Port Lligat, 9 mai 1957

CÎND mă trezesc o sărut pe Gala pe ureche, ca să simt cu vîrful limbii grosimea minusculului relief de pe lobul ei. În clipa aceea îl simt, amestecat în întregime cu saliva mea, pe Picasso. Pi-

[2]*Carte apărută în 1963, la Editura J.-J. Pauvert*

casso, care-i omul cel mai viu pe care l-am cunoscut vreodată şi care are o aluniţă pe lobul urechii stîngi. Aluniţa, mai mult măslinie decît aurie şi cît se poate de mică, e exact în acelaşi loc ca aceea a soţiei mele Gala. Ar putea fi socotită o reproducere exactă a acesteia. Foarte adesea, cînd mă gîndesc la Picasso, dezmierd protuberanţa asta minimă din colţul stîng al lobului urechii Galei, şi asta se întîmplă adeseori, fiindcă Picasso e omul la care m-am gîndit cel mai mult după taică-meu. Amîndoi sînt mai mult sau mai puţin Wilhelm Tell-ii vieţii mele. Împotriva autorităţii lor m-am răsculat din cea mai fragedă adolescenţă, fără să şovăi, eroic.

Aluniţa Galei este singura parte vie a trupului ei pe care o pot cuprinde în întregime cu două degete. Ea mă linişteşte în mod iraţional în ce priveşte nemurirea ei fenixologică. Şi o iubesc mai mult decît pe maică-mea, pe taică-meu, pe Picasso şi chiar mai mult decît iubesc banii!

Spania a avut întotdeauna cinstea de a oferi lumii cele mai înalte şi mai violente contraste. În secolul al XX-lea, aceste contraste s-au întrupat în persoana lui Pablo Picasso şi în cea a umilului dumneavoastră servitor. Evenimentele cele mai importante pe care le poate trăi un pictor contemporan sînt două:

1. Să fie spaniol
2. Să-l cheme Gala Salvador Dali

Aceste două lucruri mi s-au întîmplat mie. Aşa cum arată numele meu, Salvador, sînt destinat nici mai mult nici mai puţin decît să salvez pictura modernă de lene şi de haos. Mă cheamă Dali, ceea ce în catalană înseamnă „dorinţă" şi o am pe Gala. Picasso, desigur, e spaniol, dar nu are din Gala decît o umbră biologică în colţul urechii şi se numeşte Pablo, ca Pablo Casals, ca papii, adică îl cheamă ca pe toată lumea.

10 mai 1957

ÎNTÎLNESC în societate, cu intermitenţe dar în mod monoton, femei elegante, deci de o frumuseţe medie, cu oasele coccisului dezvoltate cvasi-monstruos. De mai mulţi ani încoace, în general, ele ard de dorinţa de a mă cunoaşte personal. Conversaţia între noi decurge cu regularitate astfel:

Femeia Coccis
Fireşte, vă cunosc din auzite.
Eu, Dali
Şi eu.

■

Femeia Coccis
Poate aţi observat că v-am privit tot timpul. Vă consider fascinant.
Eu, Dali
Şi eu.
Femeia Coccis
Nu fiţi linguşitor! Nici măcar nu m-aţi zărit.
Eu, Dali
Vorbesc de mine, doamnă.
Femeia Coccis
Mă tot întreb cum faceţi ca mustăţile să vă stea cu vîrful în aer.
Eu, Dali
Curmale!
Femeia Coccis
Poftim?
Eu, Dali
Curmale. Da, curmale, fructele palmierului. La desert cer curmale, le mănînc şi, înainte de a-mi spăla degetele într-un castronaş cînd am terminat, le trec uşor peste mustăţi. E deajuns ca să le facă să stea.
Femeia Coccis
!!!!!
Eu, Dali
Alt avantaj este acela că zahărul curmalelor atrage inevitabil toate muştele.
Femeia Coccis
Ce grozăvie!
Eu, Dali
Ador muştele. Nu mă simt fericit decît cînd stau la soare gol şi acoperit de muşte.
Femeia Coccis (convinsă deja de tonul de autenticitate riguroasă a tot ce i-am spus)
Dar cum să-i placă unui om să fie acoperit de muşte! Sînt atît de murdare!
Eu, Dali
Mi-e silă de muştele murdare. Nu-mi plac decît muştele extrem de curate.
Femeia Coccis
Mă întreb cum puteţi deosebi muştele curate de cele murdare.
Eu, Dali



Farmacistul din Figueras nu caută absolut nimic

Asta o văd îndată. Nu pot suferi musca murdară, de oraș sau chiar de sat, cu pîntecul galben ca maioneza și umflat, cu aripi negre de parcă ar fi fost înmuiate într-un lugubru rimel necrofilic. Nu-mi plac decît muștele foarte curate, supervesele, îmbrăcate la Balenciaga în costumașe de alpaga gri, strălucitoare ca un curcubeu uscat, precise ca mica, cu ochi grena și cu pîntecul de un galben nobil de Neapole, așa cum sînt minunatele musculițe de măslin de la Port Lligat, unde nu locuiește nimeni, decît Gala și Dali. Muștele astea mici au grația de a se așeza întotdeauna pe partea argintie oxidată a frunzei de măslin. Sînt zînele Mediteranei. Ele îi inspirau pe filosofii greci care își petreceau viața la soare, acoperiți de muște... Aerul dumneavoastră visător îmi îngăduie deja să cred că v-am cîștigat pentru cauza muștelor... Ca să închei acest capitol, o să vă spun că în ziua cînd, în timp ce meditez, o să mă stingherească muștele, o să știu că ideile mele n-au forța curentului paranoic care e semnul geniului meu. În schimb, dacă nu observ muștele, acesta e cel mai bun semn că stăpînesc în întregime situația spirituală.

Femeia Coccis

În fond, tot ce spuneți pare să aibă sens! Dar e adevărat că mustățile dumneavoastră sînt niște antene prin intermediul cărora vă vin ideile?

La întrebarea asta, divinul Dali își ia zborul și se depășește. Brodează pe toate temele lui favorite, brodează dantele de Vermeer atît de fine, atît de fățarhice, de seducătoare și de gastronomice, încît din femeia coccis n-o să mai rămînă decît coccisul cubanez. Adică, după cum vă dați seama, o pură concubină încornoratoare care, prin procedeul meu cibernetic, își înșală masculul, concubinul concubinei.

11 mai 1957

AM mai spus-o cînd am relatat întîlnirea mea cu Freud că țeasta lui semăna cu un melc de Burgundia. Consecința e evidentă: dacă vrei să-i mănînci gîndirea, trebuie să i-o scoți cu un ac. Atunci iese în întregime. Dacă nu, se rupe și nu-i nimic de făcut, n-ajungi niciodată la țintă. Astăzi, cînd evoc moar-

tea lui Freud, o să adaug, dealtfel, că melcul de Burgundia, în afara cochiliei lui, este unul dintre lucrurile care seamănă în modul cel mai paralizant cu un tablou de El Greco. Astfel, El Greco şi melcul de Burgundia sînt două lucruri care n-au gust propriu. Din punct de vedere strict gastronomic sînt mai puţin gustoşi decît o gumă de şters.

Toţi cei cărora le plac melcii ţipă protestînd. Trebuie să mai fac cîteva precizări. Dacă nici melcul, nici El Greco n-au gust propriu, au în schimb, şi ne oferă, această virtute cvasi-miraculoasă de „mimetism gustativ transcendent", adică aceea de a absorbi şi de a da întîlnire, tocmai fiindcă n-au gust propriu, tuturor savorilor care-i pregătesc să fie mîncaţi cu condimente. Amîndoi sînt vehicule magice prin conjuncţia tuturor gusturilor. Şi astfel se face că fiecare dintre savorile cu care sînt gătiţi El Greco şi melcul de Burgundia îşi poate dobîndi în mod desluşit şi simfonic caracterul ei de muzică liturgică.

Dacă melcul ar fi avut un gust propriu, cerul gurii omului ar fi putut oare avea o cunoştinţă atît de pitagoreică despre ceea ce reprezintă în civilizaţia mediteraniană acest corn livid, lunar şi agonic de euforie extaziată care e un căţel de usturoi? Usturoiul care luminează pînă la lacrimi cerul lipsit de nori şi de gust al melcului.

Tot astfel, fadoarea lui El Greco în sine este la fel de insubstanţial insipidă ca aceea a melcului de Burgundia fără condimente. Dar — atenţie! —, ca şi acesta, El Greco posedă virtutea vehiculară, puterea unică de a face ca toate savorile să devină orgiace. Cînd a plecat din Italia, era mai auriu, mai senzual şi mai gras decît un „neguţător din Veneţia", dar iată-l sosind la Toledo şi, deodată, se impregnează de toate gusturile, substanţele şi chintesenţele spiritului ascetic şi mistic spaniol. Atunci devine mai spaniol decît spaniolii, pentru că, masochist şi fad ca un melc, e pe deplin apt să devină receptacol, carne pasivă, bună să primească stigmatele cavalerilor sefarzi crucificaţi... Aici se află sorgintea negrurilor şi griurilor lui cu gustul unic de credinţă catolică, şi al metalelor militante ale sufletului, acest super-usturoi în formă de lună în descreştere, din argint agonic lorchian. Chiar aceea care luminează vederile din Toledo, cutele şi sinuozităţile cu pete verzui ale **Înălţării** sale, una dintre figurile cele mai alungite ale lui El Greco, atît de asemănătoare întru totul siluetei şi galbei unui melc de Burgundia condimentat, dacă-l observaţi cu atenţie pe măsură ce se desfăşoară şi se lungeşte la vîrful acului dumneavoastră. Atunci n-o să vă mai rămînă decît să vă închipuiţi că forţa gravitaţiei care-l atrage spre pămînt ar fi, dacă răsturnăm imaginea, forţa care-l face să cadă spre cer.

Aceasta este, într-o singură imagine vizuală, dovada pe care o aduc în sprijinul tezei mele, încă nesusţinute, conform căreia Freud n-ar fi decît un „mare mistic în sens invers". Fiindcă dacă creierul lui, greoi şi condimentat cu toate vîscozităţile materialismului, în loc să atîrne în mod depresiv, întins de forţa gravitaţională a cloacelor celor mai ascunse ale pămîntului, s-ar fi întins, dimpotrivă, spre celălalt vertij, cel al abisurilor cereşti, creierul acesta, repet, în loc să semene cu melcul cvasi-amoniacal al morţii, ar fi semănat foarte exact cu glorioasa **Înălţare** pictată de El Greco, despre care am vorbit ceva mai sus.

Creierul lui Freud, unul dintre cele mai savuroase şi mai importante din epoca noastră, este prin excelenţă melcul morţii pămînteşti [...]

Se pare că, fără să bănuiesc, am desenat moartea pămîntească a lui Freud în portretul în creion pe care i l-am făcut cu un an înainte de moartea lui. Intenţia mea fusese să realizez un desen pur morfologic al geniului psihanalizei, şi nu portretul unui psiholog. Portretul odată terminat, l-am rugat pe Stefan Zweig, care fusese intermediarul meu pe lîngă Freud, să i-l arate, apoi am aşteptat neliniştit să aud părerea acestuia. Fusesem extrem de măgulit de exclamaţia lui, atunci cînd ne întîlnisem:

— N-am văzut niciodată un prototip de spaniol atît de desăvîrşit. Ce fanatic!

I-o spusese lui Zweig, după ce mă privise îndelung, foarte scrutător. Totuşi, n-am avut răspunsul lui Freud decît după patru luni, cînd, împreună cu Gala, i-am întîlnit din nou pe Stefan Zweig şi pe soţia lui, cu ocazia unui prînz la New York. Eram atît de neräb-



Început automat al unui portret al Galei

dător, încît n-am așteptat cafeaua ca să-l întreb care fusese reacția lui Freud la vederea portretului pe care i-l făcusem.

— I-a plăcut foarte mult, mi-a spus Stefan Zweig.

Am insistat totuși, vrînd să știu dacă Freud făcuse vreo observație concretă sau cel mai neînsemnat comentariu, care ar fi fost pentru mine infinit de prețios, dar Stefan Zweig mi-a părut evaziv sau preocupat de alte gînduri. A pretins că Freud apreciase foarte mult „finețea trăsăturilor", apoi s-a cufundat din nou în ideea lui fixă: voia să mergem la el în Brazilia. Călătoria asta, spunea el, ar fi minunată și ar determina o schimbare fecundă în viața noastră. Ideea asta și obsesia lui în legătură cu persecuția evreilor în Germania au fost lait-motivele neîntrerupte ale prînzului nostru. Se părea că într-adevăr aveam nevoie să merg în Brazilia ca să supraviețuiesc. Mă zbăteam, îmi era groază de tropice. Un pictor, spuneam apărîndu-mă, nu poate trăi decît înconjurat de griul măslinilor și de roșul nobilului pămînt de Siena. Groaza mea față de exotism l-a consternat pe Zweig pînă la lacrimi. Atunci mi-a vorbit de dimensiunile fluturilor brazilieni, dar eu am scrîșnit din dinți: fluturii sînt întotdeauna și peste tot prea mari. Zweig era dezolat, disperat. I se părea că doar în Brazilia puteam fi, Gala și cu mine, pe deplin fericiți.

Familia Zweig ne-a lăsat adresa ei, scrisă cu minuțiozitate. Lui nu-i venea să creadă că o să rămîn în continuare la fel de recalcitrant și de încăpățînat. Ai fi crezut într-adevăr că sosirea noastră în Brazilia era pentru ei o problemă de viață și de moarte.

Două luni mai tîrziu, am aflat de sinuciderea soților Zweig în Brazilia. Sinuciderea o hotărîseră într-un moment de perfectă clarviziune, după ce își scriseseră unul altuia.

Sînt fluturii prea mari?

Abia cînd am citit concluzia cărții postume a lui Zweig, **Lumea de mîine,** am aflat, în sfîrșit, adevărul despre desenul meu. Freud nu-și văzuse niciodată portretul. Zweig mă mințise cu pioșenie. După părerea lui, portretul făcut de mine prevestea într-un mod atît de izbitor moartea apropiată a lui Freud, încît nu îndrăznise să i-l arate, temîndu-se să nu-l răscolească inutil, știindu-l deja foarte grav bolnav de cancer.

Pe Freud îl așez fără șovăire printre eroi [...]

S-a sfîrșit cu fluturii cei mari!

Traducere de
ȘERBAN VELESCU

PAUL KLEE ÎNFĂŢIŞAT DE FIUL SĂU



PAUL KLEE era foarte legat de Sud, în general, şi de Franţa, în special. Înclinarea se pare că o moştenise de la bunica mea, adică mama lui, care vorbea franţuzeşte la fel de bine ca nemţeşte. Era cea mai mică din cei paisprezece copii ai unei familii elveţiene, Frick-Riedtmenn. Ida Klee s-a născut la Besançon în 1855. Fiul său, Paul, notează în jurnal:

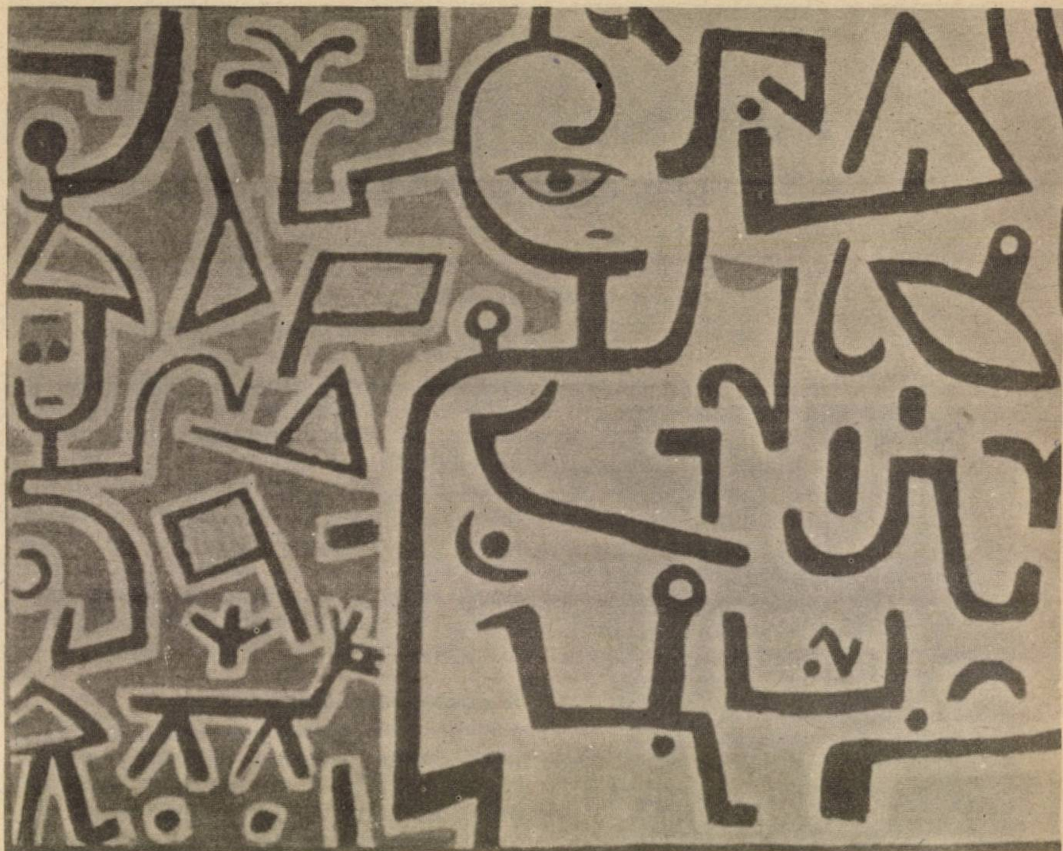
„Tatăl meu era originar din Turingia, mama este pe jumătate franţuzoaică, pe jumătate elveţiană. Ascendenţa sa franceză nu este pe deplin clarificată, se pare că leagănul familiei se află în Sud."

Ida Frick a intrat foarte tînără la Conservatorul din Stuttgart, ca să înveţe canto. Acolo l-a cunoscut pe tînărul Klee, care lua lecţii de canto şi, totodată, voia să devină solist (ştia să cînte la şapte instrumente). În 1875 s-au căsătorit, în Elveţia, pe malul lacului Constanţa, la Walzenhausen. Hans preda aici, pentru prima oară, muzica în calitate de profesor. În 1876 s-a născut primul lor copil, o fată care s-a numit Mathilda. Trei ani mai tîrziu, la 18 decembrie 1879, la Münchenbuchsee, unde Hans Klee preda la Şcoala normală a învăţătorilor din canton, s-a născut Paul Ernst, al doilea copil.

Îi plăcea comedia

Tînărul Paul şi-a petrecut copilăria şi adolescenţa la Berna. Tot aici şi-a făcut studiile pînă la bacalaureat, apoi, în 1898, a plecat la München, ca să „înveţe" pictura. De la bunica din partea mamei, Paul moştenise un mare talent, talent pe care şi-l manifestase în copilărie. Era de asemenea talentat la muzică, moştenind acest dar de la mama şi de la tatăl său. Cînta la vioară ca un virtuoz. În plus, îi plăcea literatura, de la autorii greci pînă la cei moderni, neuitîndu-i pe clasicii francezi, englezi şi germani. A citit mult toată viaţa. Înclinarea literară este evidentă în titlurile elocvente, uneori burleşti, ale tablourilor sale. Botanica şi zoologia erau „son violon d 'Ingres". Dragostea pentru muzica clasică, mai ales pentru Bach şi Mozart — apoi pentru Haydn şi Händel —, s-a înrudit cu interesul pentru teatrul liric, operă şi balet. La München, spectacolele erau foarte reuşite. Curiozitatea sa se îndrepta şi spre piese de teatru, cu condiţia să fie bine jucate. Înclinarea spre comedie o putem regăsi în nenumărate din operele sale.

După trei ani de studii la München, Klee pleacă, din octombrie 1901 pînă în mai 1902, împreună cu prietenul său



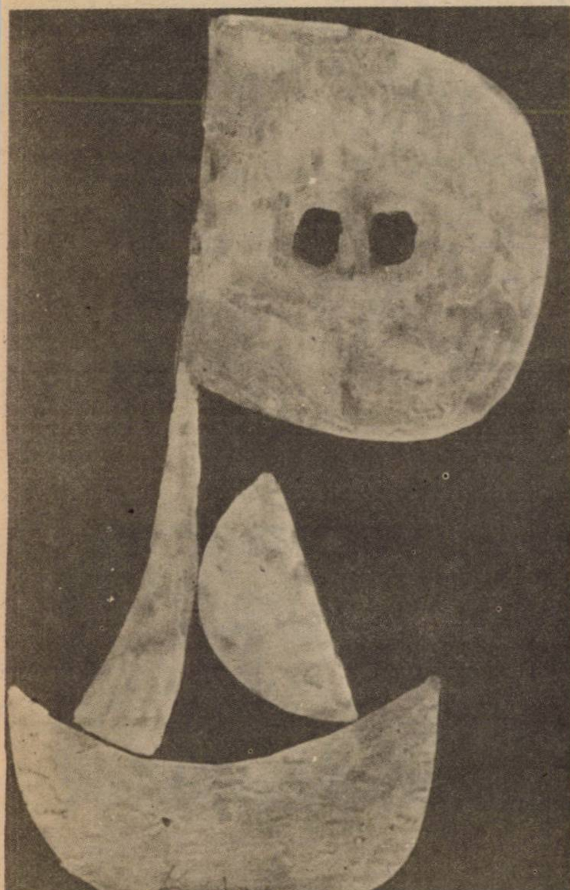
Proiect

Hermann Haller, în Italia, în special la Roma, Neapole și Florența. Aici face îndeaproape cunoștință cu o țară mediteraniană. Notează în jurnalul său nenumărate detalii. Nostalgia pentru sudul transalpin, care își are originea în ascendența sa, datează din această epocă. Dealtfel fizicul său, părul aproape negru, ochii castaniu închis, plini de foc, par să fie un semn. La Berna, în următorii trei ani, asimilează impresiile puternice pe care i le produsese Italia, creînd în liniște prima mare serie de gravuri.

Îi plăceau Mozart, Bach și Beethoven

Împreună cu prietenii săi Louis Moilliet și Hans Bloesch descoperă Parisul la 31 mai 1905. Așa cum se întîmplă tuturor celor care sosesc pentru prima oară într-una din numeroasele gări ale minunatului oraș, inima tînărului bărbat (avea 26 de ani) a bătut plină de emoție. La fel ca în Italia, poți să-ți dai seama, din numeroasele amănunte ale jurnalului, cît a fost de impresionat Klee de Luvru, de Luxembourg, de Operă, de reviste, pe scurt, de Paris. Prima ședere în Franța ia sfîrșit la 13 iunie.

Klee mai rămîne un an la Berna, apoi, la 15 septembrie 1906, se căsătorește cu Lily Stumph, originară din München, pe care o cunoscuse prin 1900. Aveau o pasiune comună pentru muzică și această pasiune i-a apropiat. Lily era pianistă, el violonist. De-a lungul anilor au cîntat împreună, magnific, mai ales acasă, în intimitate, foarte rar în public. Nimeni, din cei care au avut posibilitatea să-i asculte, nu va uita niciodată felul minunat în care cîntau împreună. Să nu vă închipuiți că interpretau muzică modernă, nu, preferința familiei Klee se îndrepta spre Mozart, Bach și Beethoven, uneori Händel sau chiar Brahms.



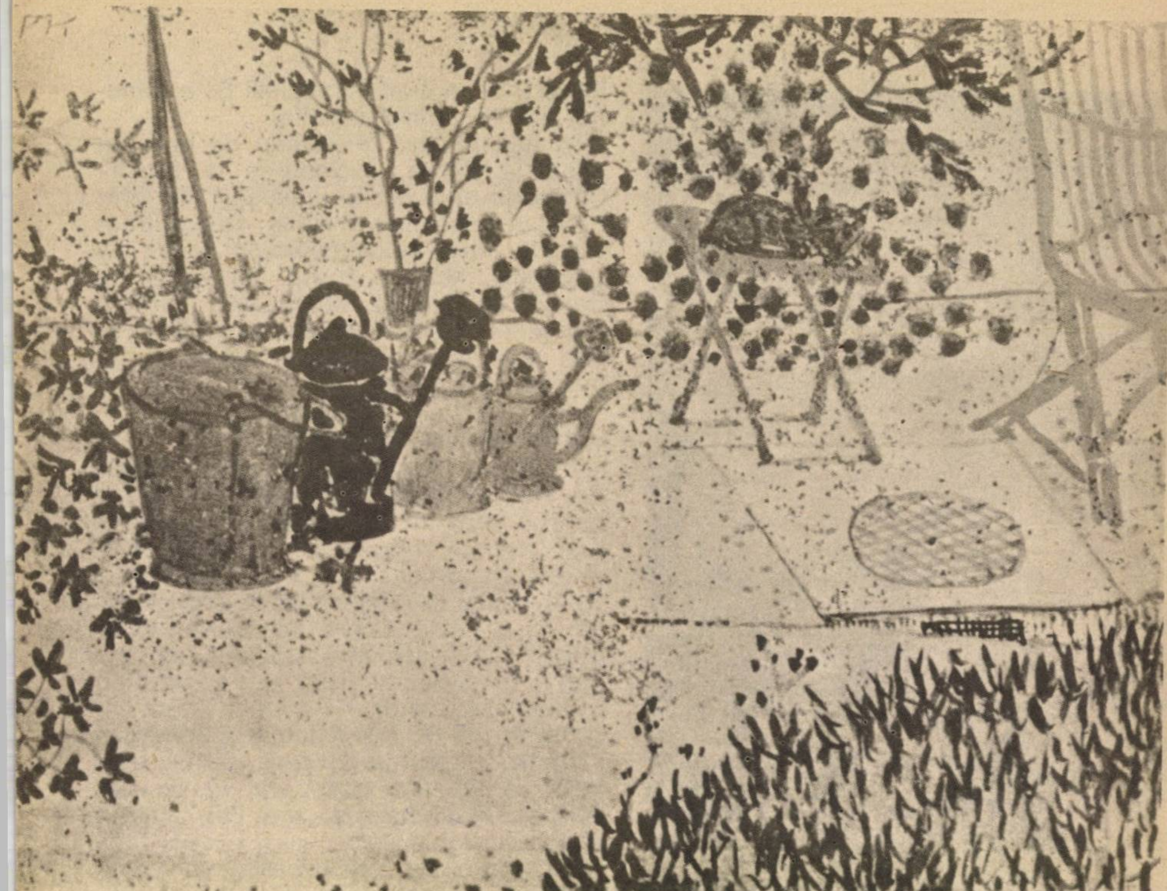
Expresie severă

S-au instalat într-un mic apartament cu trei camere, în cartierul Schwabing. Mama cîștiga banii pentru casă dînd lecții, în timp ce Paul putea astfel să se dedice fără griji meseriei sale: pictura, desenul. Acolo m-am născut, în 1907. Sînt fiu unic. Ce tinerețe încîntătoare am avut! Tatăl meu nu făcea numai menajul — și gătea! — dar se ocupa și de educația mea, mă îngrijea cînd eram bolnav, ceea ce se întîmpla destul de des. Gătea admirabil, în fiecare zi, „à la francaise", așa cum învățase de la un bucătar al hotelului mătușilor sale, la Saint-Beatenberg. În bucătăria noastră care dădea spre nord, el era stăpînul. Acolo, în timpul „vacanțelor", lucra fără să fie stînjenit, picta, desena, își pregătea gravurile. Seara veneau să-l vadă prieteni și atunci se făcea muzică. Odată unul din oaspeți i-a spus: cînți Bach într-un mod miraculos! Și e minunat că te putem asculta.

În fiecare vară călătoreau de la München la Berna, ducîndu-se la bunici. Călătoria dura o zi și jumătate. Cu Mathilda, bunica mea, vorbea numai franțuzește, spre ciuda bunicului, care nu pricepea nici un cuvînt. Și totuși la Berna se simțea vecinătatea culturii franceze, fiindcă Elveția romandă se afla la numai treizeci de kilometri. Ea începe la Fribourg.

„Culoarea mă stăpînește"

Întovărășit acum de Lily, Klee pleacă din nou la Paris, la 2 aprilie 1912. Vor rămîne pînă la 18 aprilie. Călătoria a fost înscrisă zi cu zi, într-un mod amănunțit, în jurnalul său. Vizita la galeria Kuhnweiller l-a impresionat îndeosebi. Acolo a văzut lucrări de Derain, Vlaminck și Picasso. Menționează, de asemeni, în jurnal, o vizită la Fauconnier, în după-amiaza de 13 aprilie. Toate impresiile, ca și vecinătatea **Călărețului albastru** au fost hotărîtoare pentru evoluția sa artistică ulterioară. O constatăm astăzi cu mare plăcere. Din această epocă, se manifestă gustul precis pentru culoare, pe care o neglijase. Plenitudinea a atins-o în călătoria la Tunis, rămasă celebră. A proiectat-o împreună cu prietenii săi, pictorii August Macke și Louis Moilliet. Iată ce notează Klee în jurnal: „5 aprilie 1914. Orele două de dimineața. Continuăm călătoria către Geneva și Lyon într-un confortabil vagon elvețian, care va ajunge la Marsilia. La douăsprezece și jumătate vom merge mai departe. Dauphinée și apoi Provence. Iubite regiuni ale Sudului! De la Geneva, peisajul Rhonului este impunător; acolo unde calea ferată, după ce trece podul peste Rhon, se bifurcă spre Aix-les-Bains, are o personalitate specială. Apoi încep să se arate arbori mici cu inflorescențe roșii și acoperișuri cu olane portocalii; încîntător, asemenea portocaliului meu pur. În Provence, femeile scunde sînt îmbrăcate în negru, bărbații gătiți fără nimic vulgar. Încîntări care țin treaz ochiul de stîncă al Contelui Louis, Avignon, unde a locuit Dumnezeu în Franța. Arles și celelalte nume sonore. Traseul se schimbă, drumul străbate o regiune plată. Calea ferată, ocrotită de vînt cu arbori sau cine



În grădină

știe ce altceva, strălucește de îți ia ochii. În apropierea Marsiliei traficul se intensifică, trenuri de marfă. O frumoasă construcție feroviară. Un loc mare, aspect marin.

La orele cinci după amiază, am ajuns la prima noastră destinație. Ne-am urcat, cu Louis, într-o trăsură, care mergea încet, mereu în pantă, străbătînd acest Paris meridional. Lăsăm în grija birjarului alegerea hotelului. Mediocru. Dar ce frumusețe! Să tot stai aici!

Plimbare în asfințit de-a lungul portului. Ne-am căutat pachebotul. Apoi am flămînzit. Pe cheiul Vieux-Port, în căutarea lui Macke. În sfîrșit, îl reperăm. Iată figura-i de copil care mănîncă și bea ca un prințișor pe terasa unui restaurant izolat de stradă printr-un parmalîc. Ascunși după parmalîc, ni se vede numai fața.

În sfîrșit, ne vede — ne-a văzut sosind și a întors privirea parcă nu ar fi fost nimic. Apoi izbucniri zgomotoase. El, complet cucerit de Marsilia și împrejurimi. Asistase chiar la o corridă și i se făcuse rău.

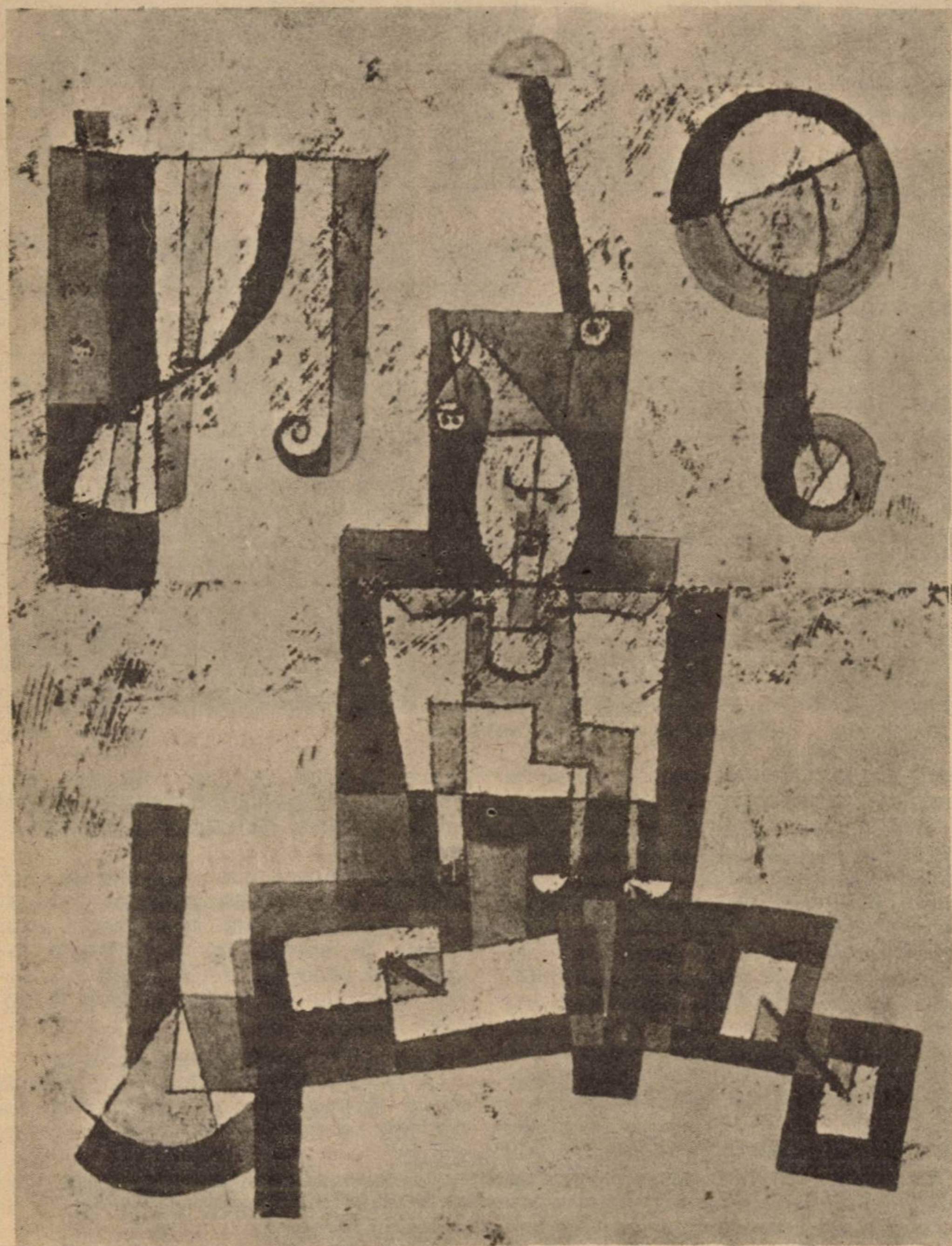
Apoi ne-am dus la Varieté. Singurul număr bun din program, un mim interpretează o tiroleză.

Luni 6 aprilie. Dimineața plimbare prin Marsilia, pînă dincolo de margini. Mirosea plăcut. Vom rămîne aici încă multă vreme. Regiunea are personalitate și, pentru mine, un colorit nou. Contele Louis surîde auzind că voim să mai întîrziem, știe ce ne așteaptă mai departe.

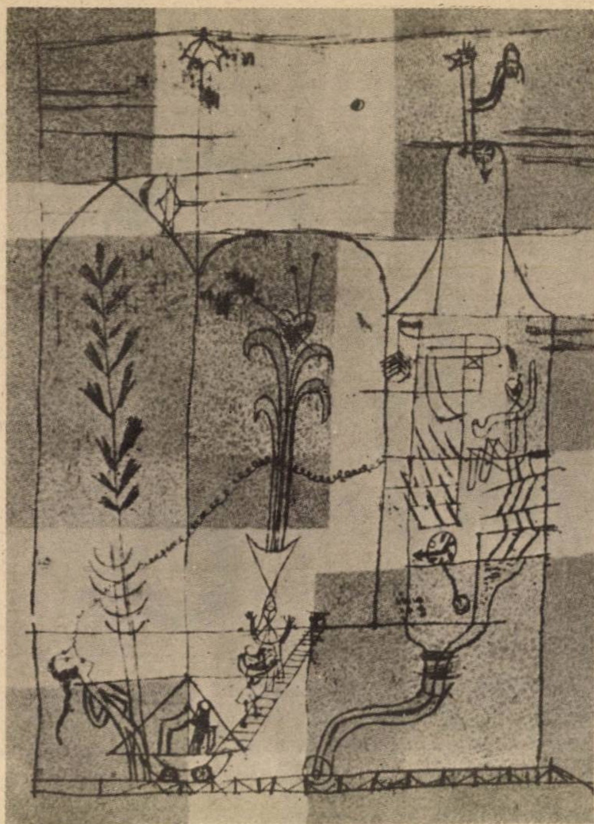
În tramvai, un turc tînăr ne aude vorbind nemțește, și dorind să ne ajute, declară că a fost sub ordinele lui Siman Sanders. În orice caz, știe foarte bine nemțește.

La prînz ne îmbarcăm pe «Cartagina», o navă impunătoare a Companiei Transatlantice..."

La 8 aprilie, cei trei tineri au ajuns la Tunis, unde îi invitase doctorul elvețian



Pierrot prizonier



În maniera povestirilor lui Hoffmann



Stradă cu căruţă

Jäggi. De la Tunis au făcut excursii la Hamma şi la Kairouan. O notă din jurnal mărturiseşte importanţa pe care au avut-o aceste două săptămîni în evoluţia artistică a lui Klee.

„Joi 16 aprilie. Abandonez acum lucrul. Ambianţa mă pătrunde cu atîta dulceaţă, fără nici un efort, simt în mine din ce în ce mai multă siguranţă. Culoarea mă stăpîneşte. Nu trebuie s-o caut.

Mă stăpîneşte, ştiu. Iată sensul fericit al momentului: culoarea şi cu mine sîntem o singură fiinţă. Sînt pictor."

„Sînt atît de departe"

Declararea primului război mondial opreşte pentru un timp remarcabila evoluţie a artei în Europa. Toţi se vor risipi. Kandinsky pleacă în Rusia, Jawlensky în Elveţia, Macke moare pe front, Marc, în prima linie, ca ofiţer, va muri în martie 1916.

Klee a fost cruţat. A continuat să lucreze la München. În vara lui 1915, pleacă la Berna încă o dată, să-şi vadă mama bolnavă. Notează în jurnal, la numărul 952:

„Purtam acest război în mine de mult. Iată de ce nu mă atinge interior. Ca să ies din ruinele mele, mi-ar trebui aripi. Vreau. În această lume prăbuşită, nu vreau să zăbovesc decît ca într-o amintire, aşa cum te gîndeşti uneori la trecut."

În aceeaşi epocă, mai departe:

„Sînt gata. Nu sînt nicăieri pe pămînt. Ating esenţa. Sînt atît de departe de tot, atît de departe. Mă consum printre morţi."

Prietenul său Ernst Sonderegger trăia la Paris. Klee îi scrie de la Berna, în vara lui 1915:

„Ar fi atît de tentant să-ţi aflu impresiile despre Franţa şi să discut cu tine atîtea probleme vitale. Anul acesta am lucrat cu o conştiinţă ascuţită a ceea ce creez. Dar cît m-am simţit de singur!"



Mesajul spiritului de aer

La 16 martie 1916, Klee a fost mobilizat. Puțin mai tîrziu, a avut misiunea de a însoți avioanele pe frontul de Vest. Notațiile din jurnal, la nr. 1026 A, descriu starea lui de spirit: „Luni, 4 decembrie 1916. Dulcea Franță (sic!). Ce revedere! Cutremurătoare. Dinspre nord, de-a lungul unui drum îngrozitor, sumbru, nu către inimă! Un trecut ilegitim. Pumnal strălucitor înfipt cît mai adînc în inimă. Zi caldă și însorită".

Klee era în garnizoană lîngă Augsburg. A avut norocul că a putut să picteze cîte puțin. Astfel, fructele călătoriei în Tunisia au avut timp să se coacă încet, cu continuitate. Citim în jurnal despre această perioadă:

„Epoca în care trăim este ciudată. Nu simți nevoia să o pomenești. Uneori se ivesc lucruri extraordinare și nu poți să spui nimic. Pentru mine este important că am o cameră a mea, a mea singur... scufundat în lucru. Lumina strălucitoare a unei lămpi de o sută de lumînări! Spirit divin, vino!"

În decembrie 1916, la sfîrșitul războiului, Klee își oprește jurnalul:

„Zarurile au fost aruncate. Este absurd ca în această catastrofă gigantică să vrei a continua îndeplinirea unor funcții mărunte. Vreau să acționez cu eleganță, nu vreau să mă strecor brutal. Am primit disciplinat permisia de Crăciun din mîinile acestor domni și apoi: «ca Leporelo!» (sic!) Îi salut"

În 1919, primăvara, Klee își reia viața civilă la München. Închiriază un atelier în castelul rococo Suresnes din München unde, în curînd, va lucra după pofta inimii. De atunci există această însemnare, lămuritoare pentru starea sa de spirit:

„De acum înainte mă consacru pe îndelete și într-un mod sistematic picturii, aprofundînd tabloul în ulei de format mic. Operei mele îi lipsește, fără nici o îndoială, pasiunea umanului. Nu există nici o căldură terestră în dragostea pe care o port animalelor și ființelor. Nu mă cobor spre ele, dar nici nu le ridic la mine; încep prin a mă afunda în Substanță, pentru a mă regăsi într-o stare de egalitate cu tot ce se află pe pămînt. În gîndurile mele, Pămîntul se șterge în fața lumii. Dragostea e îndepărtată și religioasă. Tot ce este faustian mi-e străin. Mă plasez într-un punct foarte



Sora artistului

îndepărtat, al originii lucrurilor, la nivelul creației; acolo unde cred că voi afla formule valabile pentru om, animal, plantă, mineral, elemente, pentru toate forțele rotitoare. Mii de întrebări se șterg, parcă ar fi primit un răspuns. Nu există acolo nici dogme, nici erezii. Posibilitățile sînt infinite, numai credința în ele trăiește în mine și provoacă creația. Emană din mine căldură, răceală. Acolo, dincolo de incandescență, asta nu mai are sens. Totodată puțini sînt cei care ajung pînă acolo, puțini sînt cei cu care mă întîlnesc. Ignor sensibilitatea, chiar cea mai nobilă, care mi-ar permite să ating multitudinea. Omul în opera mea nu este o specie, ci un punct al cosmosului. Ochiul terestru distinge rău tot ce este aproape și, în majoritatea timpului, privirea trece prin cele mai frumoase obiecte. «Știți bine că nu vede lucrurile frumoase» — se spune adesea despre mine. Asta este un simbol al creației. Dumnezeu nu s-a ocupat în special de fazele creației pe care hazardul le face actuale."

Dezvoltarea plenară

O ascensiune rapidă îl va duce pe Paul Klee pe culmi. Predă la Bauhaus din Weimar ca profesor, așa începe

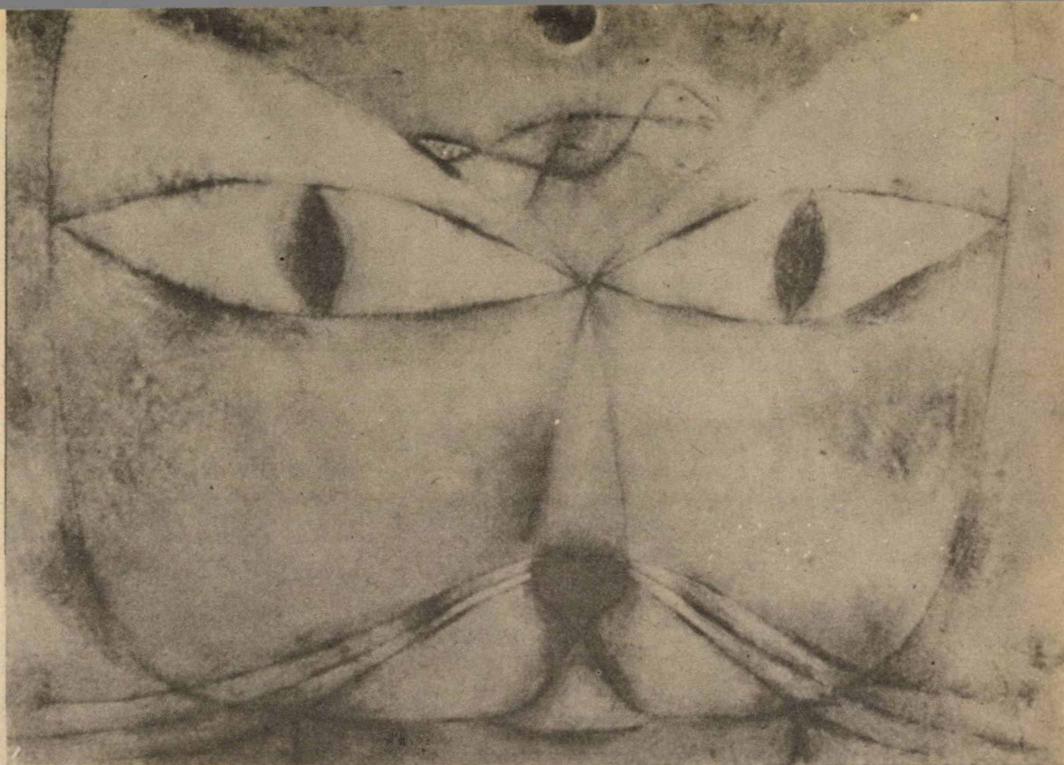


Flori de piatră

prima etapă. Asemeni colegilor săi, Gropius, Itten, Macke, Schlemmer, Kandinsky, Feiniger și Marcks, ajunge, în lucrul său și în învățămînt, să se dezvolte plenar, în contact cu discipolii și cu cei care îi împărtășesc ideile. După această perioadă, care durează din 1921 pînă în 1925, pleacă să predea la Bauhaus din Dessau. Așa se încheie o primă fază, care i-a fost mai propice, fără îndoială, decît următoarea. În 1929, necesitatea de a preda îl face pe tatăl meu să accepte o catedră de profesor la „Staatliche Akademie" din Düsseldorf. Din păcate, această perioadă fericită petrecută în Das-Rhin nu va dura decît trei ani. Cele două ateliere, unul la Dessau, celălalt la Düsseldorf, în care trăia alternativ cîte cincisprezece zile, aveau pentru el o atracție deosebită.

După stilul romantic al epocii Weimar și stilul constructiv de la Dessau, maniera sa se înveselește datorită luminii difuze din apropierea mării, tinzînd către stilul pointilist și divizionist. În martie 1933, lepădăturile de „cămăși brune" iau puterea. Combat fără măsură această artă pe care naziștii o numesc „artă degenerată". La 1 mai, Klee este destituit din funcție, fără preaviz. Mama îl incită să părăsească Germania cît mai curînd. Nimic mai firesc decît să se instaleze din nou la Berna, în Elveția, în patria sa aleasă, de data asta, ca emigrant. Prietenii îi asigură o viață oarecum ușoară. Reîncepe „en petit orchestre", așa cum i-a scris lui Will Grohmann. Se îmbolnăvește de rujeolă ușoară mai întîi, apoi de o plicticoasă boală de piele. Klee încearcă să opună corpului care se dezagregă forțe spirituale sporite. Așa începe epoca finală, atît de bogată, cu simboluri, cu barele înguste, pînzele sale mari, culorile foarte luminoase. Boala se agravează din ce în ce, iar creația sa crește nemăsurat. La începutul lui mai 1940, încearcă să se restabilească la Tessin. Nu se va mai întoarce. În zorii zilei de 29 iunie 1940, a adormit pentru totdeauna, victimă a unei paralizii a inimii.

N-a trecut nici un an, ca să spun așa, în care să nu fi plănuit o călătorie în țări mediteraneene. Cu o singură excepție, se ducea totdeauna cînd avea vacanță. În ultimul timp, pleca adesea singur, mama nesuportînd căldura. Ea era atrasă de munte, de altitudine. Dominanta verdelui în peisajele din nordul



Pisica și pasărea

Alpilor îl călca pe nervi pe tatăl meu, el se simțea atras irezistibil de mare, mai ales de Mediterană.

Nostalgia mării

Prima călătorie a lui Klee în regiunile mediteraneene, după primul război mondial, a fost în Sicilia, în 1924. A vizitat Taormina, Mazzaro, Siracuza, Gela. În 1926, mai face o călătorie în Italia, la Livorno, în insula Elba, la Florența, Bologna, Ravenna și Milano. După victoria fascismului în Italia, Klee s-a îndreptat cu plăcere spre Franța. În 1927, stă un timp la Porquerolles și în Corsica. În 1928, își petrece vara în Bretania, iar iarna în Egipt. În 1929, a fost la Guethary, a făcut excursii în Spania, întorcîndu-se prin Toulouse. În 1930, era la Viareggio în Italia. În 1931, s-a dus a doua oară în Sicilia, vizitînd Siracuza, Palermo, Raguza, Agrigente. În 1932, a vizitat Veneția. În 1933, ultima călătorie în străinătate l-a dus la Saint-Rafael, Hyeres și Port-Cros.

În ultimii șaptesprezece ani de viață, Klee n-a mai făcut decît călătorii scurte prin Elveția, călătorii pe care apoi le-a abandonat. Nostalgia mării rămînea mereu constantă. Se exprima în nenumărate tablouri, ajutîndu-l, fără îndoială, să-și uite destinul tragic, de care era pe deplin conștient. Trebuie să vi-l închipuiți pe Paul Klee străbătînd Marsilia, prin această expoziție (a se vedea explicațiile din final — n.n.) care pune accentul, în mod conștient, pe veselie și ușurătate, consecințe naturale ale unei clime mai dulci și ale atmosferei provensale, în care oamenii iau mai lesne partea bună a lucrurilor.

Să trecem în revistă lucrările: au fost create atunci cînd Klee era învăluit de focul interior aprins de ținuturile mediteraneene. Dar creația sa este dominată totodată de o disciplină pe care o datorează influenței nordului. Dincolo de austeritate și de vigoare, toate operele manifestă nostalgia întregii sale vieți: nostalgia mării, a șopîrlelor, a greierilor, într-un cuvînt nostalgia sudului.

Felix Klee

(Extrase din textul prefeței la catalogul expoziției „Klee și Mediterana", de la muzeul Cantini din Marsilia. „Arts-loisirs", iulie 1967)

Traducere de
ANDRIANA FIANU

Sumar

La timp!
Acasă
sau
la
serviciu prin
abonament:

„România literară"

1985

IANUARIE

L		7	14	21	28
M	1	8	15	22	29
M	2	9	16	23	30
J	3	10	17	24	31
V	4	11	18	25	
S	5	12	19	26	
D	6	13	20	27	

FEBRUARIE

L		4	11	18	25
M		5	12	19	26
M		6	13	20	27
J		7	14	21	28
V	1	8	15	22	
S	2	9	16	23	
D	3	10	17	24	

MARTIE

L		4	11	18	25
M		5	12	19	26
M		6	13	20	27
J		7	14	21	28
V	1	8	15	22	29
S	2	9	16	23	30
D	3	10	17	24	31

APRILIE

L	1	8	15	22	29
M	2	9	16	23	30
M	3	10	17	24	
J	4	11	18	25	
V	5	12	19	26	
S	6	13	20	27	
D	7	14	21	28	

MAI

L		6	13	20	27
M		7	14	21	28
M	1	8	15	22	29
J	2	9	16	23	30
V	3	10	17	24	31
S	4	11	18	25	
D	5	12	19	26	

IUNIE

L		3	10	17	24
M		4	11	18	25
M		5	12	19	26
J		6	13	20	27
V		7	14	21	28
S	1	8	15	22	29
D	2	9	16	23	30

IULIE

L	1	8	15	22	29
M	2	9	16	23	30
M	3	10	17	24	31
J	4	11	18	25	
V	5	12	19	26	
S	6	13	20	27	
D	7	14	21	28	

AUGUST

L		5	12	19	26
M		6	13	20	27
M		7	14	21	28
J	1	8	15	22	29
V	2	9	16	23	30
S	3	10	17	24	31
D	4	11	18	25	

SEPTEMBRIE

L		2	9	16	23	30
M		3	10	17	24	
M		4	11	18	25	
J		5	12	19	26	
V		6	13	20	27	
S		7	14	21	28	
D	1	8	15	22	29	

OCTOMBRIE

L		7	14	21	28
M	1	8	15	22	29
M	2	9	16	23	30
J	3	10	17	24	31
V	4	11	18	25	
S	5	12	19	26	
D	6	13	20	27	

NOIEMBRIE

L		4	11	18	25
M		5	12	19	26
M		6	13	20	27
J		7	14	21	28
V	1	8	15	22	29
S	2	9	16	23	30
D	3	10	17	24	

DECEMBRIE

L		2	9	16	23	30
M		3	10	17	24	31
M		4	11	18	25	
J		5	12	19	26	
V		6	13	20	27	
S		7	14	21	28	
D	1	8	15	22	29	



Tipărit la Combinatul
Poligrafic „Casa Scînteii"
sub comanda Nr. 40270

Lei 30

Isabelle Adjani